

1. Die Sammlung der Musikinstrumente  
des Bayerischen Nationalmuseums von  
K. H. Bierdimpfl.
2. Guide to the Manuscripts & Printed Books on Progress  
of Musical Notation in the British Museum.
3. Music in its Relation to the Intellect & the  
Emotions by John Stainer.
4. The Organ, Organists & Services of Dulwich College  
by W. H. Stocks.
5. César Franck, et son oeuvre.

Xenia 357978

P169



1. S

2. Gu

3. In

4. The

5. Ce



XXII. D. 7.

1-5

Die Sammlung  
der  
**Musikinstrumente**  
des  
baierischen Nationalmuseums.

Von  
K. A. Bierdimpfl.

---

Offizielle Ausgabe.

---

MÜNCHEN  
Akademische Buchdruckerei von F. Straub  
1883.

1. \$

2. Gu

3. In

4. The

5. Ce

Die Sammlung der Musikinstrumente des baierischen Nationalmuseums ist nach Zweck und Inhalt von den übrigen Abteilungen der Anstalt wesentlich verschieden.

Sie enthält keine Kunstwerke, sondern vielmehr nur Werkzeuge der Kunst. Nur ganz nebenher bietet sie darum Gegenstände des Studiums und der Nachahmung für Künstler und Kunstgewerbe, wie sich dergleichen in andern Räumen des Museums so reichlich finden.

Der eigentümliche und keineswegs geringe Wert der Sammlung liegt darin, dass sie so reiche und seltene Hilfsmittel zur Erforschung der Geschichte der Instrumentalmusik birgt, daher sie weit mehr dem Gelehrten, als dem Künstler oder Techniker dient und zumeist und allezeit zu musikgeschichtlichen Studien benutzt werden wird.

Diese besondere Aufgabe fordert auch eine besondere Einrichtung des Katalogs.

Wir glaubten denselben für historische Studien wie zur Orientirung für Kunstfreunde am bequemsten einzurichten, indem wir zunächst eine chronologische Übersicht der vorhandenen Instrumente geben, hierauf eine Übersicht nach Gattungen in Bezug auf die Art und Weise ihrer Intonation (beides mit Hinweis auf die Nummern der einzelnen Gegenstände). An diese schliesst sich dann der beschreibende Katalog, der mit historischen Erläuterungen versehen ist, die zwar keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen, aber doch anregende Winke über die äusserst reichen historischen Bezüge geben sollen, welche die oft sehr unscheinbaren alten Instrumente so überaus merkwürdig machen.



## Historische Gliederung.

Für dieselbe nehmen wir drei Perioden an<sup>1)</sup>:

### A. Das Mittelalter und die Zeit bis zum 16. Jahrhundert

Olifant 178.  
Harfe 126.  
Doppelscheitholt 132.  
Laute 114.  
Lautenviola 129.

### B. Der Zeitraum vom 16. Jahrhundert bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts.

Jagdhörner (Ruf- oder Rüdnhörner) 1. 2. 3. 45.  
„ (Hiefhörner) 71. 72. 73. 74. 76. 77.  
Posaunen 78. 79. 83. 84.  
Trompeten 80. 81. 82. 85. 86.  
Zinken 40. 48. 51. 52.  
Alpenhorn 100. 101.  
Schalmeien 36. 49. 50.  
Dudelsack 25. 53.  
Eunuchenpfeife 26. 37. 40.  
Oboen 18. 21. 22. 38. 39. 41. 59.  
Rankett 68.  
Krummhorn 67.  
Klarinette 20.

<sup>1)</sup> Bei der Einreihung in diese Perioden wurde die Anfertigungszeit Instrumente so viel als möglich im Auge behalten.

Blockflöten 4—17. 23. 30—32. 34. 43. 177. 181.

Dolzflöte 27.

Harfen 131. 163.

Zithern 120. 122.

Scheitholt 125.

Lauten 116.

Quinterne 119.

Mandolinen 108.

Theorben 109.

Gamben (Kniegeigen) 102. 104. 121.

Baryton 103.

Geigen (Armgeigen, Bratschen) 113.

Lautenbassettchen 130.

Brettvioline 123.

Marintrompeten 133. 134. 135. 199. 200. 205.

Bauernleier 160.

Orgelleier 161.

Clavichord 144.

Hackbrett 145. 155. 162. 164.

Tamburin 137.

Buchorgel 167.

Trommeln 147—149.

Welche Musikinstrumente in Deutschland im 15. Jahrhundert im Gebrauch waren, ersehen wir aus den mit vielen deutlichen Abbildungen versehenen ältesten musikalischen Druckwerken von Virdung<sup>1)</sup> und Ottmar Luscinius<sup>2)</sup> (Nachtigall). Die Flöten (Plockflöten) sind bereits in 4 Dimensionen vertreten; als „Groszpfeiffen“ erscheinen Schalmey, Bomhart, Schwägel oder Schwiigel und der (gerade) Zink; von anderen Blasinstrumenten; Kromphörner oder Pfeiffen in vier Stimmen; Platerspiel (eine Art Krummhorn mit einer Blase unter dem Mundstück), Krumphorn (krumme Zink), Gensenhorn, Russpfeiff, Sackpfeiff, dann

1) Musica getutscht vnd außgezoge durch Sebastianu virdung Priesters von Amberg . . . Geben zu Basel vff zinstag Margarethe. Tulent fünffhundert vnd XI Jar. Quer 80.

2) Mvsurgia seu praxis Mysicae. Illius primo quae Instrumentis agitur certa ratio, ab Ottomaro Luscinio Argentino duobus Libris absoluta. Argentorato apud Joannem Schottum. Anno Christi 1536. (Ganz dasselbe Werk, wie der jenes Virdung's, in lateinischer Sprache, in demselben Format und mit denselben Abbildungen.)



1. \$  
 Busaun, Felt Trummet, Clareta, Thurnerhorn; v  
 Tasteninstrumenten: Orgel, Portatif, Iositif, Regal, Clav  
 cordium, Clavicymbalum, Virginal, Leyer (Bauernleier)  
 und Claviciterium; von Saiteninstrumenten die Laute, Quinte  
 Hackbrett, Harfe, Pfalterium, Tumscheid; dann Gro  
 Geigen und klein Geigen. Martin Agricola<sup>1)</sup> fügt denselb  
 in seiner „Musica instrumentalis“ noch bei: vier Schweitz  
 Pfeiffen, Klein Flötlein, Schlüssel Fidel, Strohfide  
 und von den Geigenarten: große Geigen und kleine Geige  
 beide Arten in den 4 Stimmen (mit Bünde und im Bau ganz gleich  
 dann noch die bei Virdung genannte dritte Art kleine Geig  
 (ohne Bünde und von ganz verschiedener form) ebenfalls in Diska  
 Alt, Tenor und Bass.

Bis 1600 erscheinen unter den Blasinstrumenten als neue  
 fundungen die Sordunen, Doppionen, Cœnamusen, Bassanelli u  
 Schryari (Schreierpfeifen), welche von Präorius in seinem „Syntag  
 musicum“<sup>2)</sup> besprochen und abgebildet sind. Dagegen kommen  
 bereits veraltet nicht mehr vor: die Rufsweif (oder Rauschpfeif  
 das Gensenhorn, das Platerspil (Blaterpfeif).

2. Gu  
 3. m  
 1) Martin Agricola, geb. 1486 zu Sorau, † der Musik einer der ers  
 Meister seiner Zeit, war Cantor und Musikdirektor zu Magdeburg, woselbst  
 1556 starb. Von ihm sind mehrere Werke über Musik vorhanden. Das hie  
 bezügliche führt den Titel: *Musica instrumentalis* deutsch nun welcher begriffen  
 wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lenen sol, Auch wie auff die Di  
 Harffen, Lauten, Geigen, vnd allerley Instrument vnd Sechenspiel, nach der re  
 gegründeten Tabetthur sich abzusehen. Mart. Agricol. Geben zu Magdeburg am  
 Bartholomei. 1528. Gedruckt zu Wittenberg durch Georgen Rhaw. MDXXIX. Di  
 interessante ganz in gereimten Versen abgefaßt, kleine Schrift, welche noch  
 zwei späteren Ausgaben 1532 und 1542 erschienen ist, enthält die Abbildun  
 aller damals üblichen Musikinstrumente in sauberen Holzschnitten und ist aus  
 dem mit zahlreichen erläuternden Tabellen, Notenschriften, Skalen und Tab  
 turen ausgestattet.

4. The  
 5. Ce  
 2) Michael Praetorius, herzoglich braunsäweigischer Kapellmeister  
 berühmter Organist (geb. 1571 zu Kreuzberg in Hüringen, gest. 1621 zu Wol  
 büttel), Verfasser des „Syntagma musicum“, Wittenberg 1615 und 1619, 3 B  
 mit einem Bändchen: „Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia“ Wol  
 büttel 1620, worin alle damals gebräuchlichen, wie auch die bereits veralt  
 Instrumente in gelungenen Holzschnitten abgebildet sind.



C. Die dritte Periode von der Mitte des 18. Jahrhunderts  
bis in die neuere Zeit.

Waldhorn 105—107.

Posaunen 90. 92. 151.

Trompeten 89. 91. 93. 97. 98. 99. 201. 203.

Claryphon und Bombardon 88. 150.

Ophicleide 207.

Signal-, Klappen-, Flügelhorn etc. 87. 94. 95. 96. 202. 203.

Oboe 59. 66.

Englisches Horn 24. 41.

Fagott 44. 65. 69. 70.

Bassethorn 63. 64. 179.

Klarinette 19. 54—58. 60—62.

Quer-Pfeifen und -Flöten 28. 29. 33.

Dudelsack 207.

Flageolet 35.

Harfe 169.

Zither 112. 118.

Laute 111. 115.

Mandoline 110.

Theorbe 136.

Gamba (Modell) 165.

Sackgeige 124. — (Modell) 166.

Stockgeige 117.

Nagelgeige 127. 128.

Holzharmonika 142.

Pianoforte 143. 206.

Kielflügel 156. 170.

Holzharmonika 143.

Melophon 163.

Mechanische Schlagharfe und Organochordium 146. 157.

Halbmond 138. 139. 140.

Versuchen wir nun die Instrumente in eine

## Gliederung nach Gattungen

zu bringen und zwar unter Berücksichtigung ihrer eigentümlichen Intonirung, so erscheinen folgende Gruppen und Unterabteilungen.

### A. Blasinstrumente.

#### a) Von Holz, Horn, Elfenbein etc. etc.

##### Mit kesselförmigem Mundstück.

Jägerhörner 1. 2. 3. 45. 71. 72. 73. 76. 77.  
Kriegshorn 178.  
Zinken 46. 48. 51. 52.  
Alpenhorn 100. 101.

##### Mundstück mit Doppelschnarrplättchen aus sogenannten spanischem Rohr.

Schalmei 36. 49. 50.  
Krummhorn 67.  
Rankett 68.  
Oboe 38. 39.  
Diskantoboe 22. 59.  
Altoboe 18. 41.  
Bassetoboe 66.  
Oboe d'amour 21.  
Englisches Horn 24.  
Bassfagott 44. 70.  
Fagottino 65. 69.

##### Durch den sog. Klarinettkopf mit einem Schnarrplättchen aus spanischem Rohr.

Klarinet 19. 20. 56. 57. 58. 60.  
Bassetklarinett 54. 55. 61. 62.  
Bassethorn 63. 64. 179.

**Querpfeifen und Querflöten.**

Feldpfeife 28.

Querflöte 29. 30.

**Plock- und Labialflöten.**

Blockflöten 4. 5. 6. 7. 8. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 34.

Diskantschnabelflöten 9. 11.

Tenorblockflöte 30. 32.

Bassschnabelflöte 10. 31. 43.

Doppelschnabelflöte (Flachflöte) 23.

Doppelflageolet 35.

Vogelpfeife 131.

Dolzflöte 27.

**Sackpfeifen.**

Polnischer Bock 25.

Dudelsack 207.

Pfeifenkörper einer Sackpfeife 53.

Eunuchenpfeife 26. 37. 40.

**b) Von Metall.**

Mundstück mit dem Körper vereint.

Jagdhorn 74.

Kriegshorn 75.

**Mit Mundstück.**

Posaune 78. 79. 84. 90.

Altposaune 83.

Bassposaune 92.

Waldhorn 105—107.

Trompeten 80. 81. 82. 85. 86.

Stangentrompeten 89. 91. 97. 98. 99.

Schlangentrompete 93.

Es-Trompete 201.

Chromatische Trompete 203.



Signal- und Naturhorn 87. 204.  
 Klappenhorn 94. 95. 202.  
 Flügelhorn 96.  
 Claryphon 88.  
 Bombardon 150.  
 Ophicleide 207.

## B. Saiteninstrumente.

### a) Die mit den Fingern oder einem Plektrum gerissen oder geschnellt werden.

Harfen 126. 131. 163. 169.  
 Lauten 111. 114. 116.  
 Doppellaute 115.  
 Mandolinen 108. 110.  
 Theorbe 136.  
 Lautentheorbe 109.  
 Quinterne 119.  
 Scheitholt 125. 132.  
 Zithern (Gebirgs-) 112. 118.  
 Italienische Zither 120.

### b) Die mit dem Bogen gestrichen werden.

Geigen (Armgeigen):  
 Bratsche 113.  
 Stockgeige 117.  
 Taschengeige 124.  
 Violen (Kniegeigen) 104. 121.  
 Baryton 103.

Brettviolen, die aus einem ausgehöhlten Holzst  
 bestehen:

Violine 123.  
 Lautenviola 129.  
 Lautenbassetten 130.

### c) Saiteninstrumente, die mit Klöppeln geschlagen werden

Cymbal (Hackbrett) 145. 155. 162. 164.

1. S

2. Gu

3. m

4. The

5. Ce

**d) Saiteninstrumente mit Claviatur oder Tasten.**

Clavichord 144.  
Kielflügel 156. 170.  
Fortepiano 143. 206.  
Bauernleier 160.  
Orgelleier 161.

**e) Saiteninstrumente mit Hämmerchen, welche durch eine Walze gehoben werden.**

Mechanisches Organochordium 146.  
Mechanische Schlagharfe 157.

**f) Äthiopische und indoegyptische Saiteninstrumente.**

Bulgarisches Tambur 152.  
Kissar (äthiopische Lyra) 153.  
Balalaika (russische Pandora) 154.

**G. Instrumente, welche durch Wind (Blasbalg) intonirt werden.**

Mit Metallzungen.

Regal 167.  
Melophon 168.

**D. Schlag- und Klingelinstrumente.****a) Welche mit Tierhaut überzogen und mit Schlegeln oder den Fingern geschlagen werden.**

Trommeln 147. 148. 149.  
Tamburin 137.

**b) Aus Brettchen oder Holzstäben bestehende, die mit Klöppeln geklopft werden.**

Xylorganum 141.  
Holzharmonika 142.

**c) Deren Intonation durch Stossen oder Schütteln erfolgt.**

Halbmond oder Schellenbaum 138. 139. 140.

E. Friktionsinstrumente.

Nagelgeige 127. 128.

F. Curiositäten.

Modell einer Gamba 165.

„ „ Sackgeige 166.

Geige und Guitarre aus Cigarrenbrettchen gefertigt 159.

1. \$

2. Gu

3. hn

4. The

5. Ce



### III. Spezialkatalog

der

## Musikinstrumente.<sup>1)</sup>

Die Musikinstrumente befinden sich im **Saal 13** des ersten Stockwerkes. Sie sind teils gruppenweise in Schaukästen und auf Gestellen, teils einzeln an den Wänden des Saales aufgestellt.

(Die Maße sind in Centimetern (cm) angegeben; der am Schlusse beigesetzte Buchstabe bezeichnet die Stimmung.)

#### I. Schaukasten.

Nummer 1—43 und 177.

1. Rüdennhorn aus Narwalzahn mit 10 scharfen prismatischen, etwas geschlungenen Längsrippen, an der Mündung mit einer vergoldeten, blattartig gezackten Einfassung; das Mundstück in das Bein eingeschraubt, 26,5 cm.  $\bar{a}$
2. Rüdennhorn aus Elfenbein, sanft gebogen, mit Schnitzwerk; von einer halbrunden Stableiste spiralförmig umwunden, die in der Mitte des Instruments durch ein Doppelgesims unterbrochen ist; dieses

<sup>1)</sup> Die technischen Angaben über Benennung, Stimmung, Besaitung, Tonlage etc. der in der Sammlung vorhandenen alten Instrumente verdanken wir der Güte des k. Universitätsprofessors Herrn Dr. v. Schafhütl.

letztere sowie die Mündung sind mit fein geschnittenem Blattkranz umgeben; das Mundstück aus vergoldetem Messing ist mit gravirten Blättern verziert. 28 cm.  $\overline{\text{eis}}$

3. Rüdénhorn aus Narwalzahn mit einem dichten Netze von rhombischen Knöpfchen bedeckt; das Mundstück in das Bein eingedreht, 29 cm.  $\overline{\text{e}}$

Von den „Rüdenhörnern“, welche kurzweg „Rufhörner“ oder „Jagdruf“ und wegen ihrer dem Zinken ähnlichen Form auch „Zinken“ genannt wurden, gebrauchte man drei Arten: Zinken mit hellem Laut, Halbrüdenhörner mit mittlerem und Rüdenhörner mit tiefem Ton.

4. Blockflöte, Flöte à bec, aus Elfenbein von *Rippert*, 24,5 cm.  $\overline{\text{e}}$

5. Blockflöte mit schwarzem Schnabel und schwarzem Rand an der Mündung, 31 cm.  $\overline{\text{e}}$

6. Blockflöte von *J. C. Denner*, 44 cm.  $\overline{\text{g}}$

7. Blockflöte, 45 cm.  $\overline{\text{gis}}$

8. Blockflöte; der Schnabel aus Elfenbein, der Körper aus Bux mit Schildpatt überzogen von *J. H. Heutz*, 50,5 cm.  $\overline{\text{g}}$

9. Diskantflöte aus Elfenbein von *Rippert* mit Klappen, 60 cm.  $\overline{\text{d}}$

10. Bassschnabelflöte von Elfenbein von *Rippert*, 96 cm.  $\overline{\text{d}}$

11. Diskantflöte von *Rippert*, 60 cm.  $\overline{\text{d}}$

12. Blockflöte von *Heutz*; der Körper aus Bux mit Schildpatt überzogen, 50,5 cm.  $\overline{\text{g}}$

13. Schnabelflöte, flöte à bec aus Elfenbein von *Rippert*, 45 cm.  $\overline{\text{gis}}$

14. Flöte à bec aus Elfenbein von *Rippert*, 44 cm.

15. Flöte à bec aus Elfenbein von *J. C. Denner*, 44 cm.  $\overline{\text{g}}$

16. Flöte à bec, Blockflöte mit schwarzem Schnabel und Rand, 31 cm.  $\overline{\text{e}}$

17. Blockflöte aus Elfenbein von *Rippert*, 24,5 cm.

Die Benennung „Schnabelflöte“ (flöte à bec) erhielt das Instrument wegen des rundlichen Ausschnittes am Mundstück.

1.  $\overline{\text{S}}$

2.  $\overline{\text{Gu}}$

3.  $\overline{\text{In}}$

4.  $\overline{\text{The}}$

5.  $\overline{\text{Ce}}$

durch welchen dieses eine einem breiten Vogelschnabel ähnliche Gestalt erhalten hat. Sieben Tonlöcher vorne und eines für den Daumen rückseits vermitteln die Töne. Manchmal sind auf der Vorderseite unten zwei Löcher nebeneinander angebracht, welche zur Modulation der Resonanz dienlich sind und nicht, wie Prätorius irrtümlich meint, um die linke oder rechte Hand beim Spiel brauchen zu können. Das Instrument, dessen Tonumfang durch die ganze chromatische Tonleiter von  $\text{f}$  bis zum  $\text{g}$  gehen kann, war in acht verschiedenen Dimensionen vorhanden, von denen im Beginn des 16. Jahrhunderts bereits vier bekannt waren. Die grösseren Arten wurden durch die sogenannte S-Röhre, wie der Fagott intonirt.

Die acht Stimmen sind:

1. klein Flötlein oder Exilent,
2. Diskantflöte, eine Quart niederer,
3. Bassflöte, eine Quint niederer als die erste Art,
4. Altflöte, eine Octav niederer als die erste Art,
5. Tenorflöte, eine Quint niederer als die Altflöte,
6. Bassetflöte, noch um eine Quint niederer,
7. Bassflöte, wieder eine Quint niederer als die vorige Art,
8. Grossbass, eine Octav niederer als die Bassetflöte.

Zu einem vollständigen Akkord oder Stimmenwerk<sup>1)</sup> waren 21 Instrumente erforderlich, wozu 1, 2, 3, 7 je zweifach, 4, 5, 6 je vierfach und 8 einfach besetzt sein mussten.

Die Blockflöten waren vom 13. bis ins 18. Jahrhundert in Gebrauch. Die kleineren Arten kamen auch als flüte douce, flauto dolce vor, dürfen aber unter dieser Benennung nicht mit der eigentlichen Dolzflöte verwechselt werden.

Gleiche Art der Intonation mit den Blockflöten hatte auch die Schwiigel- oder Schwägelpfeife, auch Stamentienpfeife genannt. Sie war in Diskant, Tenor und Bass vorhanden; letzterer — der 30 Zoll lange Stamentienbass — wurde durch eine gerade abwärts gehende Messingröhre angeblasen. Obwohl das Instrument nur drei Resonanzlöcher hatte — eines hievon für den Daumen — welche unten bei dem kleinen Schallbecher sich befinden, war es doch im Stande, 16 Töne zu geben: vom  $\text{a}$  bis  $\text{e}$ . Beim Spiel

1) Unter Akkord oder Stimmwerk verstand man sämtliche Instrumente ein und derselben Art, aber von verschiedenen Grössen und verschieden im Umfang ihrer Töne vom untersten Bass, eines nach dem andern bis zum höchsten Diskant. Auf solche Weise konnte man die sämtlichen Hauptstimmen: Diskant, Alt, Tenor, Bass in ihrem ganzen Umfange beisammen haben.

traktirte man es mit der linken Hand allein, während rechte eine dazu gehörige kleine Handtrommel mit ein Klöppel schlug.

18. Altoboe, braun, von *Lindner*, mit drei Klappen 78 cm. f

Erfinder und Erfindungszeit der Oboe sind nicht bekannt. Prätorius führt selbe als solche noch nicht an. Er erwähnt nur bei dem Kapitel über die Pommern, dass dieselben den Italienern „Bombardo oder bombardone“, von den Franzosen „Houtbois“, von den Engländern „Hoboyen“ genannt wurden. Nach dieser Angabe ist daher die Oboe aus kleineren Arten der Pommern, den sogenannten „Schalmeien“ hervorgegangen, was gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts gewesen ist.

Zweiertei Arten von Oboen gab es, eine grössere und eine kleinere. Zur ersteren gehörte die sanfttönende Oboe d'amour oder Oboe luonga, franz. hautbois d'amour — aufgeführt unter Nr. 21 — mit einem Ambitus von  $a$  bis  $\bar{h}$  und die Oboe basse (grand hautbois). Beide Arten sind aber Ende des vorigen Jahrhunderts bereits wieder ausser Gebrauch gekommen. Die kleinere Art, die Diskantoboe oder Oboe piccola — Nr. 22 — mit dem Tonumfang von  $h$  bis  $\bar{a}$  fand um 1720 im Orchester Eingang, indem sie die dort herrschende „Schalmei“ oder „Diskantpommer“ ihren Vorgänger und ihr Vorbild, verdrängte. Einige Jahre später, um 1727, brachte der Bürgermeister von Rastenberg, Gerhard Hoffmann, eine Verbesserung an, indem er zuerst eine Klappe anwendete. Um 1735 wurde die Oboe durch die Brüder Besozzi in Paris mit Beifall als Konzertinstrument eingeführt; in Deutschland brachte Barth um 1780 zur Aufnahme und Geltung. Bald wurde als Konzert- und Saloninstrument beliebt und fand dann auch in der kurbaierischen Armee bei der neueingeführten Militärmusik Anwendung, daher die Feldmusiker auch seitdem die Benennung „Hoboisten“ führten, welche sie bis in die neueste Zeit beibehalten haben.

Vom Diskantpommer unterscheidet sich die Oboe besonders dadurch, dass die Mundstückplättchen unmittelbar zwischen die Lippen genommen wurden, wodurch erst Seele in das Spiel gebracht werden konnte, während bei den sogenannten Pommern das Mundstück frei in einer Birne stand, durch deren Schnabel die Luft angeblasen wurde.

Das Instrument neuerer Konstruktion gibt eine vollkommen chromatische Tonfolge.

Die Pommern oder Bombarden, von welchen die Oboe abstammt (vom italienischen bombare, brummen); waren

1. s

2. fu

3. m

4. the

5. c



im 17. Jahrhundert vielgebrauchtes Instrument. Ihre verschiedenen Arten waren:

1. der grosse Basspommer oder Bombardone, ein ungeheüeres, beinahe 3 m langes Instrument mit einem Tonumfang vom Contra **F** bis zum **f** der kleinen Oktav,
2. der gemeine Basspommer, Bombardo, mit einem Ambitus von **C** bis  $\overline{c}$ ,
3. der Tenor- oder auch Bassetpommer von **G** bis  $\overline{g}$  mit 4 Klappen,
4. der grosse Altpommer oder sogenannte Nicolo von **c** bis  $\overline{g}$ , mit einer Klappe,
5. der kleine Altpommer, Bombardo piccolo von **g** bis  $\overline{a}$ ,
6. der Diskantpommer oder die Diskantschalmei und
7. die Kleinschalmei oder Piffaro.

Dreizehn Instrumente gaben ein ganzes Stimmwerk, wozu der „Bombardone“ und die „Kleinschalmei“ einmal, der „Bombardo piccolo“ dreimal, die übrigen je zweimal besetzt sein mussten.

19. Piccolo-Klarinette mit 3 Klappen, 40 cm. **f**

20. Klarinette von *J. C. Denner*, 50 cm. **a**

Die Klarinette gibt alle Töne der diatonisch-chromatischen Tonleiter vom **c** der kleinen Oktav bis zum  $\overline{f}$ . Von den mehreren Arten und Stimmungen waren die C-, B- und A-Klarinetten im Orchester die gewöhnlichsten.<sup>1)</sup>

Erfunden wurde das Instrument von dem Blasinstrumentenmacher Christoph Denner (geb. 1655 zu Leipzig, gest. in Nürnberg 1707) um die Zeit von 1690 bis 1700.

21. Oboe d'amour, braun, von *Dolz*, mit 3 Klappen; das Rohr fehlt, 60 cm. **g**
22. Diskantoboe mit 2 Klappen, 61 cm.  $\overline{c}$
23. Doppelschnabelflöte, sog. Flachflöte (flûte harmonique) mit 14 Tonlöchern in einer Doppelreihe und einem für den Daumen; Körper flach aus einem Stück gearbeitet, 31 cm. **c**
24. Englisches Horn, (ital. corno inglese) mit Leder überzogen; 6 offene Tonlöcher und 6 Klappen von *Ehrlich* in Wien, 1750, 81 cm. **f**

<sup>1)</sup> Schlegl aus Kassel lieferte zur kurfürstlichen Kammermusik in München im Jahre 1772 vier Douce-Klarinetten um 80 fl.

Ist eigentlich nur eine vergrößerte Art der Oboe, v  
welcher es den Alt bildet. Gebraucht wurde das englische Ho  
hauptsächlich im sechsten und siebenten Jahrzehnt des vorig  
Jahrhunderts. Da es seiner beinahe einen Halbkreis bildend  
Form wegen nicht gebohrt werden konnte, hat man es a  
zwei ausgestochenen Hälften zusammengeleimt und mit Led  
überzogen, dadurch aber die Reinheit des Tones beeinträchtigt,  
weshalb es sich auch nicht sehr lange im Gebrauche erhalten  
hat.<sup>1)</sup> Intonirt wurde es wie die Oboe durch zwei feingeschab  
genau aufeinander gelegte Blättchen von spanischem Rol  
welche an eine kleine Messingröhre, den „Stiefel“ gebund  
sind. Tonumfang von  $f$  bis  $\frac{g}{2}$  und noch weiter.

25. Sackpfeife mit Blasbalg (polnischer Bock, Musette)  
mit 7 Tönlöchern für die Finger und einem für den  
Daumen nebst 2 Stimmhörnern  $b$  und  $f$ ; der Blasbalg  
das Mittelstück und die Mündungen der Hörner sind  
mit Nägeln und Messing beschlagen.

Die Erfindung, dass der Windsack der Sackpfeife durch  
einen Blasbalg aufgeblasen wird, schreibt man einem gewissen  
Colin Muset, Offizier des Königs von Navarra, Thibaut  
de Champagne zu, von welchem das Instrument auch seine  
französischen Namen erhalten hat.

Die Sackpfeife in ihrer ursprünglichen Form ohne Blas  
balg, die „Schäferpfeife, Schaforgel“ (franz. Cornemuse, ital.  
Cornamusa)<sup>2)</sup> war bis zu Beginn dieses Jahrhunderts  
Deutschland, Polen, Italien, Frankreich, Savoyen und besonders  
an den südlichen Abhängen der Centralalpen beim Volk  
häufig im Gebrauch. Heute kommt sie nur mehr vereinzelt  
hie und da vor. Für die Schotten ist die Sackpfeife noch  
gegenwärtig Nationalinstrument.

Neben dem zum Intoniren bestimmten Rohr besitzt das  
Instrument noch andere Röhren, die aber immer nur  
einem und demselben Tone mitsummen und „Stimmen  
oder „Hummen“ genannt werden

Als verschiedene Arten von Sackpfeifen erscheinen:

1. der „grosse Bock“, mit einem grossen Horn  
Stimmung  $GG$ ,

<sup>1)</sup> Erst in der neuesten Zeit hat es Rossini in seinem „Wilhelm Tell“ 1811  
und Meyerbeer in seinem „Robert der Teufel“ 1831 und vorzüglich in dem  
„Huguenotten“ 1836 mit grossem Erfolg angewendet, dass es Liszt in Ungarn  
wieder in das Orchester einführte.

<sup>2)</sup> Cornamusa hiess auch ein noch im 17. Jahrhundert beliebtes Blasinstrument,  
welches unten verschlossen, den Ton durch Seitenlöcher abgab.  
Sechs Instrumente gaben einen Akkord.

2. der „Bock“, um eine Quart höher, auch mit einem langen Horn als Stimmer, im tiefen C,
3. die „Schaper-“ oder „Schäferpfeife“ mit 2 Stimmröhren,  $\flat$  und  $\sharp$ ; hat kein Daumenloch wie die übrigen Arten, welche daher auch eine reinere Intonation haben. Dieses Instrument ist die eigentliche „Schäfersackpfeife“, welche das Schalmeyrohr als Pfeifenkörper hat, und in dieser Verbindung in Frankreich Chalemie heisst,<sup>1)</sup>
4. die „Hummel“ oder das „Hümmelchen“ mit den Stimmern  $\sharp$  und  $\flat$ , und die kleinste Art
5. „Dudey“ mit drei Stimmröhren:  $\flat$   $\sharp$   $\flat$ .

Die Magdeburger Sackpfeife hat 2 Stimmer und 2 Tonröhren.

In der einfachsten Form kannten die Sackpfeife schon die Juden und die Griechen. Darstellungen derselben findet man auf einem antiken Basrelief in der Villa Albani und auf einer Münze des Nero.

## 26. Eünuchen- oder Resonanzpfeife.

Der Hauptteil des Instrumentes ist die mit runden Löchern durchbrochene hohle Kugel, die oben eine weite vierseitige Öffnung hat. Die Tonöffnung der eigentlichen Pfeife, auf welcher die Kugel aufsitzt, ist mit einem Goldschlägerhäutchen überspannt. Dieses wirkt als Sing- und Resonanzkörper, als eine Art von Trommelfell und gibt bloß die Töne wieder modifiziert und verstärkt, welche man oben hineinsingt. Das Instrument hat unter der Kugel nur ein Loch, die übrigen auf der Pfeife markierten Löcher sind blind.

27. Griffstück einer Dolz-G-Flöte; der obere Teil mit dem Mundstück fehlt; 18. Jahrh., 52,5 cm.  $\sharp$
28. Schweizerpfeife, auch Feldpfeife genannt, von J. Bauer in Wien, 44 cm.  $\flat$

Bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts war die Feldpfeife mit der Trommel die einzige Kriegsmusik des Fussvolkes.<sup>2)</sup> Agricola (1529) führt sie bereits in den Dimensionen der 4 Tonarten vor.

Die Feldpfeife gehört in die Gruppe der „Querpfeifen“, hat auch, wie diese, 6 Tonlöcher, erfordert jedoch nach Prätorius absonderliche Griffe, welche mit jenen der übrigen Querpfeifen nicht ganz übereinstimmen. Die letztere (ital. Traverso oder Tiffaro) umfasst eine natürliche Tonreihe von

<sup>1)</sup> vgl. Nr. 49 S. 23.

<sup>2)</sup> In der kurbaierischen Armee wurden die „Pfeifen“ 1789 aufgehoben.

15 (ā bis a) und im Falset sogar von 19 Tönen. Zu einem Stimmwerk zählten 2 Diskant, 2 Bässe und 4 Alt oder Tenor. Die kleineren Arten sind in den höheren Oktaven sehr schallig und durchdringend.

29. Querflöte mit Cis-Klappe von *Lot* in Paris 60,5 cm, Ende des 18. Jahrhunderts. *e*

Die Querflöte hat (bekannt als deutsche Flöte, flûte allemande, flûte douce oder Flötuse) konische Bohrung und unterscheidet sich hiedurch wesentlich von den älteren Querpfeifen, welche cylindrisch gebohrt sind.<sup>1)</sup>

Alle Töne von *ā* bis *ais* oder *b* durch die ganze chromatische Tonleiter bilden ihren Ambitus. Von den mehreren Arten war die gewöhnlichere die sogenannte D-Flöte, die gab es noch eine „Liebesflöte“ (flûte d'amour), welche eine Terz, ferner eine Terzflöte, welche um eine kleine Terz, eine Quart- und eine Oktavflöte (flauto piccolo) dann eine Es-Flöte, welche um eine kleine None und eine Oktavterzflöte, welche um eine Dezime höher stand, die D-Flöte. Alle diese Arten unterscheiden sich nur durch ihre Dimensionen, im Bau waren sie sich alle ganz gleich.

30. Tenorblockflöte aus Elfenbein mit dem S-Rohr und einer Klappe, von *Denner*, 87 cm. *f*

Das Instrument trägt auf dem Elfenbeinrohr die mit Tinte geschriebene Inschrift: „Herr Graf Von Seefeld hat die Instrumente zum Aufheben gegeben, den 31. Merz 1800“. Die Sammlungen des Nationalmuseums erst 1855 legon haben, ist die angeführte Notiz hierher ohne Belang.

31. Flöte à bec, Bassschnabelflöte von Ahornholz; die S-Röhre fehlt, 126 cm. *B*

32. Flöte à bec, Tenorflöte von Ahornholz, mit einer Klappe, wird oben an der Kante durch einen Sack angeblasen; von *J. C. Denner*, 90 cm. *e*

33. Querflöte mit Cis-Klappe von *Lot* in Paris 60,5 cm. Ende des 18. Jahrhunderts. *e*

34. Flöte à bec von Buchsbaum, mit Schnitzwerk 51 cm. *d*

1) Über die zur kurfürstlichen Hof- und Kammermusik gefertigten Instrumente enthalten die Hofzalamtsrechnungen folgende Angaben: Wölfg. Th. Kunstschreier zu „Baraith“ lieferte im Jahre 1753 zwei „flutrovers“ (flütverse), um 30 fl.; Johann Kricke im Jahre 1769 vier „flutroversiers“ mit um 109 fl.; Schlegel in Kassel erhielt 1772 für ein Klavier und „flutrovers“



35. Doppelflageolet aus Bux von *Mollenhauer* in Fulda, mit 7 Klappen, 11 Tonlöchern, 48 cm. **c**  
1865 um 8 fl. angekauft.  
Als Erfinder dieses Instrumentes wird Bainbridge in London angegeben.
36. Schäferschalmei aus einem Stück gefertigt, mit 7 Tonlöchern, wovon das untere im Schallbecher doppelt, 47 cm. **es**
37. Resonanzpfeife; dieselbe wie Nr. 26, der untere Teil mit dem Becher fehlt, 42 cm.
38. Oboe mit 3 Klappen und 6 Tonlöchern, von welchen die mittleren doppelt und 2 im Becher; ohne Rohr. Von W. KRESS. **b**
39. Oboe, dieselbe wie in voriger Nummer.
40. Resonanzpfeife wie jene unter Nummer 26 aufgeführte, 63 cm.
41. Altoboe, das gleiche Instrument wie jenes unter Nummer 18, 78 cm. **f**
42. Etui von Pappendeckel, mit geschabten Rohrblättchen für Mundstücke von Oboen, Klarinette etc.
43. Flûte à bec, grosse Bassflöte von Ahornholz mit S-Röhe; die Messingreife an den Einzapfungen mit gravirtem Laubwerk und der Bezeichnung: *HANS RAVCH VON SCHRATT*, 179 cm. **c**

## II. Schaukasten.

Nummer 44—77. 178. 179.

44. Fagott, braun, mit 11 Klappen, 7 Tönlöchern, 126 cm. **f**

Erfinder des Fagotts (ital. Fagotto, franz. Basson) war der Kanonikus Alfranio in Ferrara 1539. Man benützte fünf Arten. Die grösseren derselben:

der Quartfagott und der um einen Ton tiefer stehende Quintfagott hiessen Doppelfagotte. An diese reihen sich dann:

der Choristfagott, um eine Quart höher als der Quartfagott,

der Fagott piccolo und

der Diskant.

Acht Instrumente bildeten ein Stimmwerk mit den Doppelfagotten und dem Diskant je einmal, dem piccolo zweimal und dem Chorist dreimal. Seine weiteren Benennungen Dolcian, Dulcian (ital. Dolcesuono) verdankt der Fagott seiner milden und sanften Resonanz, durch welche er sich vor den Pommern auszeichnete und dieselben auch verdrängte.

45. Rüdennhorn aus Ebenholz, 34 cm. **b** oder **h**
46. Diskantzink, das zinnerne Mundstück mit einem eingepressten unkenntlichen Marke und den groß eingegritzten Zeichen: **KOPAC · PAL. A. 1700**, 38 cm.
47. Futteral von Leder zum Zink Nr. 51, 58 cm.
48. Cornetto muto mit Cis-Klappe, 57 cm. **c**

Der Zink (ital. cornetto) ist eines der ältesten unter den noch bekannten Blasinstrumenten mit Tonlöchern, das sich in seiner ursprünglichen Form fast unverändert erhalten hat und noch bei Beginn des gegenwärtigen Jahrhunderts nicht ganz ausser Gebrauch gekommen war. Er war der gewöhnliche Begleiter der pomphaften Posaune bei allen feierlichen oder festlichen öffentlichen Gelegenheiten. Besonders bedienten sich des Zinken die Stadtmusiker oder Stadtpfeifer bei dem sogenannten Abblasen, wie auch bei dem Neujahrblasen.

Der Zink hat 6 Tonlöcher für die Finger und eines für den Daumen der linken Hand bei einem Tonumfang von **a** bis **c** durch alle Töne der diatonisch-chromatischen Tonleiter; der starke durchgreifende Ton ist aber sehr schwer anzublasen.

Man hatte zweierlei Arten, den geraden und den krummen Zink, ersterer war entweder

1. der gerade Zink mit einem eigens aufgesteckten Mundstück, cornetto diritto oder
2. Cornetto muto, wegen seines sanftern ruhigen Tones der stille Zink genannt, bei welchem das Mundstück mit dem Körper in einem Stück ist.

1) Die Stadtpfeifer, oder wie man sie auch gewöhnlich nannte, die Stadenzinkenisten wurden aus der Innung der Musiker, welche als „Kunstpfeifer“ eine eigene Zunft bildeten, genommen und von der Behörde einer Stadt angestellt. Sie allein hatten das Recht bei allen öffentlichen Aufzügen, feierlichen Umgängen, Hochzeiten und andern ähnlichen Gelegenheiten mit ihren Gehilfen die Musik zu besorgen; dafür waren sie aber auch verpflichtet, bei der Kirchenmusik unentgeltlich mitzuwirken und an gewissen Festtagen zu einer gewissen Tageszeit auf dem Thurme Choralmelodien mit Blasinstrumenten aufzuführen, welches man das Abblasen nannte; als eine Art Vergütung stand ihnen hinwieder die Befugniß des Neujahrblasens zu, welches darin bestand, sie am Neujahrstage mit ihren Gesellen und Lehrlingen vor den Behausungen der Einwohner gegen ein Geldgeschenk mit Blasinstrumenten Musikstücke spielen durften.

Der krumme Zink mit leichter Biegung ist, weil er nicht gebohrt werden konnte, aus zwei ausgestochenen Hälften zusammengeleimt und mit schwarzem Leder überzogen.

Ein grosser Zink mit schwacher S-Biegung ist der *cornetto torto* oder *corno*, gemeinlich *cornou* genannt (bei Agricola heisst er „Krumphorn“); er steht um eine Quart tiefer als der gemeine Zink.

Eine kleinere Art ist der *Quartzink* (ital. *cornettino*)<sup>1)</sup> um eine Quart höher als der gemeine Zink mit einem Tonumfang von  $\bar{a}$  bis  $\bar{g}$ .

Der Zink ist wahrscheinlich das *keren* der Hebräer, ein Horn in Form des Zinken aus Widder- oder Rindshorn gemacht, welches zur Ankündigung des Gottesdienstes dient.

49. Schäferpfeife, Schalmei von Poitou, fehlt das Rohr, Mundstück von Elfenbein, Mittelstück und Stürze mit Messing beschlagen, 62 cm.

Ist die eigentliche Schalmei, welche mit dem Luftsack verbunden die „Schäfersackpfeife“ (franz. *chalemie*) bildete.<sup>2)</sup> Sie war in der Schweiz, besonders im Kanton Appenzell, im Waadtland und in Unterwalden ein viel beliebtes Instrument, welches aber mit den 30er Jahren dieses Jahrhunderts auch dort zu verschwinden anfang und gegenwärtig nur mehr hie und da noch vereinzelt bei Alpenhirten und Gebirgsbewohnern gefunden wird. Auf der Schalmei allein konnten die bekannten Kuhreigen geblasen werden. Im Orchester hat sie sich seit den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts verloren und der aus ihr hervorgegangenen Oboe den Platz eingeräumt. Ihre Intonation wird auf eine eigentümliche Art bewerkstelligt. Das Rohr nemlich, durch welche das Instrument angeblasen wird, wurde nicht unmittelbar an die Lippen gesetzt, sondern ist von einer Kapsel umschlossen, in welche durch eine Spalte die eingeblasene Luft dringt und von da erst in den Pfeifenkörper gelangt. Diese Art der Intonation, welche die Schalmei mit der Oboe und den Pommern, als gemeinschaftliche Gattung gleich hat, benimmt der Resonanz alle Weichheit und macht den Ton grell und rau, weil die feineren Modulationen, welche durch die Lippen nur in deren unmittelbarer Berührung mit dem Rohr hervorgebracht werden können, dadurch vollständig verloren gehen.

1) Cornetto und cornettino sind die Verkleinerungsformen, *cornone* die Vergrößerungsform von *corno*.

2) vgl. über „Sackpfeife“ Nr. 25. 3, „Schäferpfeife“ Seite 19.

Die Schalmei umfasst die Töne von  $f$  bis zum  $\bar{a}$ , es gibt aber Instrumente mit 2 Klappen, auf welchen das  $a$  erreicht werden kann.

Die Versuche, die Schalmei zu verbessern und zu vervollkommen, führten zur Erfindung der Oboe.

50. Becherschalmei mit 8 Resonanzlöchern für 6 Finger und einem für den Daumen. Der Becher fehlt.  $a$
51. Chorzink ohne Mundstück, mit Leder überzogen. 58 cm.  $a$
52. Chorzink mit Mundstück aus Messing und mit Messing beschlagen, 55 cm.
53. Schäferpfeife, Pfeifenkörper einer Sackpfeife, das Rohr fehlt; Unterteil von Elfenbein, 33 cm.
54. Bassetklarinett, schwarz lackiert, mit 4 Klappen. Der Becher mit Messing beschlagen, Mitte des 18. Jahrhunderts, 76 cm.  $f$
55. Bassetklarinett von *C. Kraus* mit 3 Klappen. 74 cm.  $f$
56. Klarinett mit 5 Klappen von *Stiegler* in München. 53 cm.  $es$
57. Klarinett mit 6 Klappen, die übrigen fehlen. 37 cm.  $as$
58. Klarinett in F von *J. W. Kenigsperger* mit 3 Klappen. 52 cm.  $e$
59. Hochdiskant-Oboe mit 6 Klappen, schadhaft. 36 cm.
60. Klarinett von *Jouve* in Paris, mit 5 Klappen. Der Schnabel von Silber, 59 cm.  $b$
61. Bassetklarinett mit Messingreif beschlagen, 76 cm.
62. Bassetklarinett mit 4 Klappen, von *F. S.* 87 cm.  $e$
63. Bassethorn mit 9 Klappen, von *Otto* in Neukirchen, die Messingstürze fehlt, 1801, 94 cm.  $e$
64. Bassethorn mit 8 Klappen von *Georg Gleitsch*. 105 cm.  $e$

Das Bassethorn (ital. corno bassetto) ist eigentlich nur eine Klarinette in grösseren Dimensionen, mit welcher es, wie auch im Bau verschieden, gleiche Intonation, Applikatur und gleiches Ton hat. Seine erste Form war ein halber Kreisbogen, der

1. g

2. g

3. h

4. The

5. C



aus zwei ausgehöhlten Holzhälften zusammengeleimt und mit Leder überzogen war. Dann fügte man das Instrument aus gebohrten Stücken zusammen, die in einem stumpfen Winkel aneinander gezapft wurden. Das Mittelstück enthält das „Kästchen“, in welchem die Tonröhre in dreifacher Windung liegt, so dass das Instrument, ohne deshalb an seinem Tonumfang zu verlieren, eine bedeutende und bequeme Verkürzung gewonnen hat. Der Schallbecher, welcher seiner weiten Ausbeugung wegen von Holz nicht hergestellt werden kann, ist von Messing.

Das Bassethorn umfasst drei Oktaven von *f* bis *f* durch alle Töne der chromatischen Tonleiter; von den 15 Tonlöchern werden 8 mit Klappen regiert. Die Resonanz war mild und tonreich.

Erfunden wurde es 1770 in Passau, der Name des Erfinders ist aber nicht bekannt geworden; Theodor Lotz in Petersburg brachte 1780 eine Verbesserung an, doch ist das Instrument, welches im ersten Jahrzehent des gegenwärtigen Jahrhunderts noch nicht allgemein bekannt war, bald wieder ausser Gebrauch gekommen.

65. Fagottino von *C. Kraus* mit 3 Klappen, 80 cm. *f*
66. Bassetoboe, der oberste Teil dieser Bassoboe, an welchem das Rohr angesteckt wird, ist ein konisches Messingrohr, in einen Kreisbogen zusammengewunden, der einen Durchmesser von 13 cm hat. Das Instrument hat 5 Klappen, von denen eine fehlt und ein offenes Tonloch am obern Teile, zwei Löcher am Becher bleiben immer offen; bezeichnet ist es I. I. R., 94 cm. *c*
67. Krummhorn mit geschnitzten Ornamenten. Das Rohr in der Büchse und 2 Klappen fehlen, 37 cm. *c*

Das Krummhorn hat seinen Namen von dem in einem starken Bogen aufwärts gekrümmten unteren Teil. Bereits im 15. Jahrhundert kommen die „Kromphörner“ oder „Pfeiffen“ in vier Arten vor, von denen die grösste vom *c* bis zum *g* reichte, die zweite vom *c* bis zum *c*, dritte vom *g* bis zum *a* und letzte vom *c* bis zum *d*; zu einem vollständigen Akkord waren neun Instrumente erforderlich. Dabei war der Klein Diskant Exilent und der Grossbass je einmal, der Diskant und der Bass je zweimal, der Alt oder Tenor dreimal besetzt. Intonirt wurde es durch ein Oboerohr, welches in einer Büchse mit einem Mundloch steckt. Die Resonanz vermittelte ein

Daumenloch und 6 Löcher vornen, dann noch 2 Löcher unten, welche immer offen blieben.

68. Rankett, Stock- oder Ragettenfagott, Bass in nuce, aus Ahorn mit S-Rohr, 19 cm hoch, Durchmesser 9 cm. C

War ein beliebtes Bassinstrument, wird aber von Viridano und Agricola (1528) noch nicht erwähnt. In dem kugelförmigen, cylindrischen Körper ist die in neunfacher Windung gebogene Tonröhre enthalten, durch welche es einen Tonumfang gewissermaßen der seiner neunfachen Länge entspricht. Von den vielen Tonlöchern sind nur 11 zu gebrauchen, welche theils mit den Fingern, theils mit den Ballen der Hände bedeckt werden. Intonirt wird es wie die Schalmey vermittels eines Rohrs, über welches eine Kapsel mit einem Mundloch liegt.

Man gebrauchte folgende Arten:

- den Grossbass, die grösste Art, welcher ein Tonumfang gebiet vom Contra C bis zum g umfasst, obwohl er nur eine Höhe von 27 cm hatte,
- den Bass mit einem Umfang von Contra F bis zum g,
- den Alt und Tenor vom C bis g,
- den Cant, die kleinste Art vom C bis d.

Zu einem ganzem Stimmwerk gehörten sieben Instrumente, wovon der Cant zweimal, der Alt dreimal, die beiden Basses je einmal zu besetzen waren.

Ueber die Resonanz des Ranketts spricht sich Prätorius keineswegs günstig aus, er hält den Ton etwa von der Höhe an, wie wenn man „durch einen Kamm bläst“. Selbst ein ganzes Stimmwerk, glaubt er, würde „keine sonderliche gratiam“ gewinnen, doch sei es, von einem „guten Musiker geblasen zur Begleitung von andern Blas- und Saiteninstrumenten geeignet und „ein lieblich Instrument, sonderlich im Bass mutig und wol zu hören“.

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts hatte Joh. Chr. Denner der Erfinder der Klarinette ein verbessertes Rankett, Stock- und Rakettenfagott verfertigt, allein im Verlauf des gegenwärtigen Jahrhunderts gehörte auch dieses zu den vergessenen Instrumenten.

69. Fagottino mit 3 Klappen; die Kapselzwingen im S-Rohr fehlt, 70 cm. f
70. Bassfagott, braun, mit 4 Klappen, 128 cm.
71. Jagdhorn aus einem Steinbockshorn geschnitten, einen Drachen oder Lintwurm vorstellend, der seinen Rückenwirbel durch die natürlichen Buckeln des Horns

1. S

2. Su

3. m

4. The

5. C

gebildet werden. Die Mündung mit Riemen umflochten.  
Länge 42 cm, Durchmesser der Mündung 6 cm.

72. Jägerhorn aus Büffelhorn, mit rötlicher Färbung, das Mundstück in das Horn eingesetzt, Länge 70 cm, Durchmesser der elliptischen Mündung 10 zu 12 cm.

73. Jägerhorn aus einem Büffelhorn mit Ringen für die Riemen. Drei vergoldete Reifen, welche es umspannen, führen folgende Inschriften:

der obere: PRO CHRISTO CORNV CONCINE  
VICTOR ERIS.

der mittlere: VT DIIS PRINCIPIBVS MVNERA  
DAMVS.

der untere: VENATORES FERAS CANES CON-  
VOCAT PROVOCAT REVOCAT.<sup>1)</sup>

Das Mundstück fehlt, Länge 90 cm, Mündungsdurchmesser 10 zu 12.

74. Jagdhorn aus Messing zu einem Halbkreise gebogen, mit Schalltrichter, am cylindrischen Teile mit Saiten umwickelt, 97 cm, Mündungsdurchmesser 16 cm.

75. Kriegshorn aus Messing in einen unregelmässigen Bogen gewunden, der sich in einen gezähnten Drachenkopf endigt, 118 cm.

76. Jagdhorn aus einem Ochsenhorn, das Mundstück in einen Schlangenkopf geschnitten; an der Mündung ist ein Messingtrichter angesetzt, dessen Durchmesser 12 cm hat; Länge 96 cm.

77. Jagdhorn aus einem gewaltigen Büffelhorn, an der Spitze geschnitzt, ohne Mundstück, an der Mündung, deren Durchmesser 16 cm misst, mit schwungvollen Ornamenten, Laubwerk und phantastischen Tieren gravirt; Länge 87 cm.

<sup>1)</sup> Wahrscheinlich stammt dieses Horn aus der herzoglichen Burg Trausnitz bei Landshut, deren reicher Bestand an Harnischen, Waffen und Rüstzeug aller Art spurlos verschwunden ist. In dem „Inventory über das Harnisch Haufs, Im Schloß Landshuet, Anno 1562“ aufgestellt von „hannfen Frielshamer harnalsch-maister zu Landshuet“ ist aufgeführt: „Ain fürstliches Jegerhorn mit vergulden Spangen“.

1. s  
Tierhörner, namentlich vom Steinbock, Ur („wisntesh und Büffel gebrauchte man schon im höchsten Altertum der Jagd sowohl, als im Kriege. Kaiser Valentinian I. brauchte schon um die Mitte des 4. Jahrhunderts im K Büffelhörner. Meilenweit, erzählt die Sage, hörte man die hörner. Im Mittelalter nannte man sie Hift- oder eige Hiefhörner, von Hief, was so viel ist, als einen Stos Horn machen, denn sie eigneten sich nur zu einem Ja oder zu Signalen, welche höchstens in ein paar Töne standen. Bereits im 16. Jahrhundert hatte man kreisf gewundene Jagdhörner aus Messing, die im Beginn des 17. hundert in verschiedenen Gattungen vorhanden waren.<sup>1)</sup> Ende des 17. Jahrhunderts aber verschwanden sowohl metallenen Jagdhörner, wie auch die Tierhörner, um das bogige Waldhorn an ihre Stelle zu lassen.

### III. Schaukasten.

Nummer 78 — 101.

2. Gu  
3. m  
4. The  
5. Ce  
78. Posaune von Michael Nagel in Nürnberg Mundstück; am Becher die Marke MN mit e Huhn eingravirt, um den Rand: MACHT MICH NAGEL NVR. 1656. 100 cm. es 1858 um 12 fl. angekauft.  
79. Posaune ohne Mundstück, die gravirte Marke ein laufendes Pferd mit I. C. K. und um den R MACHT IOHANN CARL KODISCH NVRNB. 1683, 105 cm.

Wurde von der k. Hofmusik-Intendanz an das Nat museum abgegeben.

Die Posaune war in ihrer ältesten Form eine sehr gerade Röhre, wie auch die Trompete und konnte

1) Prätorius gibt in seinem Theatrum Instrumentorum Abbildung „Jägerhörner“ aus Tierhörnern und aus Messing (Taf. XXII), letztere in einfachen kleinen Kreisbogen bestehend und mit zwei Ringen zum Ein einer Schnur versehen. Eine andere Abbildung auf Taf. VIII, ein H mehrfacher Kreiswindung und einem kleinen Bogen in der Nähe des stückes darstellend, „eine Trummeten gleich einem Posthorn“, nennt er Trommet“. Dass dieses Instrument, obwohl es Prätorius zu den Tro rechnet, ebenfalls ein Jägerhorn ist, ergibt sich aus dem in der Anmerku Nr. 73 erwähnten Inventar aus der Burg Trausnitz von 1562, wo unter an Jagdzeug vorkommt: „Ain grofz Posthorn.“ — „Mer ain clains Postho „Zwaintzig grofs vnd clain Jäger Horn in Riemen eingfaßt“.



eigentlich als eine Trompete in grösserer Dimension gelten, wie auch das italienische Wort *trombone* nur eine grosse Trompete bedeutet. Bei Agricola und Virdung kommt das Instrument nur in einer einzigen Art vor, aber Prätorius kennt bereits deren mehrere mit Bügel und Zügen, und erwähnt solcher, die mit Krumbogen und Aufsetzstücken versehen sind. Derselbe führt folgende Arten an:

1. die Alt- oder Diskantposaune (*Trombino*),
2. die gemeine rechte Posaune (*Trombetta* oder *Trombone piccolo*) mit einem Tonumfang von *E* bis *F*,
3. die Quartposaune (*trombon grando*, *trombone maggiore*), um eine Quart oder auch um eine Quint tiefer als die gemeine Posaune und eine Oktav unter der Altposaune,
4. die Oktavposaune (*Trombone doppio* oder *la Trombone all ottava basso*), noch einmal so gross als die gemeine Posaune und um eine Oktav tiefer als diese; bei gutem Ansatz bis ins *D* und *C* reichend. Von dem Kunstpfeifer Hans Schreiber 1615 erfunden.

Hans Meuschel von Nürnberg, Hofmusiker des Kaisers Maximilian und Virtuos auf der Posaune, verfertigte schon 1520 vorzügliche Instrumente. Papst Leo X liess bei ihm silberne Posaunen machen. Damals galt die Posaune als eines der hervorragendsten Instrumente. Bei allen Turnieren und Waffenspielen war sie neben der Trompete eines der unentbehrlichsten Blasinstrumente. Eine besondere Verwendung fand sie in Begleitung des Zinken bei der Kirchenmusik, sowie bei feierlichen Aufzügen, Hoffesten u. dgl. Aus der ganzen übrigen Musik aber war die Posaune im spätern Laufe der Zeit ganz und gar verschwunden, bis sie erst wieder durch Gluck und Mozart in die Oper eingeführt wurde, von welchen der letztere sie in seinem „Don Juan“ verwendete.

80. Trompete ohne Mundstück; der Knauf in Mitte des Rohrs und Schallbecher sind mit schönen, gut stylisirten gegossenen Ornamenten, Muscheln und Engelsköpfen in Hochrelief verziert. Die Marke ist ein laufender Hase mit W. H. und der Umschrift: **MACHTS WILHELM HAAS NVRNBERG**. Länge 57 cm. es
81. Trompete mit Mundstück, bezeichnet: **MACHT FRIEDRICH EHE IN NVRMB** und der Marke **F. E.** mit Stern, 78 cm. c

1862 um 11 fl. angekauft.

## 82. Trompete, dieselbe wie bei Nummer 80. e

Die Ausstattung dieser Instrumente lässt erkennen sie eigens für kirchliche Zwecke angefertigt worden sind.

Von der k. Hofmusikintendanz mit Nr. 80 abgeget

Die Trompete („vulgo Tarantara“ nach Prätorius) allen Zeiten sowohl als Kriegsinstrument, wie bei der K und Profanmusik vorzügliche Anwendung gefunden, w anderes Instrument. Namentlich haben ihr Händel un in ihren grossen Kompositionen eine hervorragende eingeräumt.<sup>1)</sup>

Schon Virdung (1511) führt uns zwei Arten vor: „trummet“ und „Clareta“ oder „Clareton“. Die war von schlankerem, feinerem Bau als die Feldtromp kleinerem Schalltrichter. Entsprechend diesen zwei der Trompete gab es auch zweierlei Arten, dieselbe zu das Prinzipal- oder Feldstückblasen und das C blasen. Die erstere Art war beim Tusch, zum Tafe bei Hoffesten und allen ritterlichen Gelegenheiten, d Kriegs- oder Feldstücken anwendbar. Hiezu waren i mittleren Töne des Instrumentes zu gebrauchen, welch und schmetternd vorgetragen und durch besondere V im Lippenansatz und Zungenschläge vervielfältigt mussten. Der zweiten Art, des Clarinblasens, bedien sich beim Vortrage von feineren und solchen Tonstück wenigstens für zwei Instrumente gesetzt waren, bei Cor feierlichen Aufzügen u. dgl., bei welcher das Clari immer die erste und zweite Trompete zu übernehmen Zu solchen Vorträgen waren allein die höheren Töne struments geeignet, welche nur mit gemässigter Stärl singbarem Klang intonirt werden durften.

Das Feldstückblasen war ein Vorrecht, welch von den sogenannten „gelernten“ oder Feldtrompeter geübt werden konnte und durfte, die in einer zünftige einigung standen, welehe sie unter sich errichtet hatt „Kameradschaft“ nannten und für welche sie auch kai Privilegien besassen. Nach ihren Satzungen musste Zunfangehörige bei der „Kameradschaft“ lernen, wu Beisein einiger Mitglieder derselben aufgedungen un vollendeter Lehrzeit und abgelegter Prüfung losgesp auch mittels eines Backenstreichs wehrhaft gemacht — monien, welche nur von einem „gelernten“ Trompet

1) Für 2 neue silberne Trompeten nebst 2 dazu gehörigen Bögen, Phil. Schöllhorn, Waldhornmacher in München 1755 zur Kammermusik wurden denselben 380 fl. bezahlt, dann im Jahre 1762 für eine Trompete Inventionshorn mit 10 „Thon“ 174 fl.

1. 8

2. 8u

3. m

4. The

5. C

genommen werden durften, der schon einige Kriegszüge mitgemacht hatte. Diese zünftige Einrichtung wurde 1623 von Kaiser Ferdinand II. privilegiert und von den folgenden Kaisern, zuletzt noch von Kaiser Josef II. bestätigt. Zur „Kameradschaft“ gehörten auch die Heerpauker, weil die Pauke bei einem Chor Trompeter den Bass ausmachte. Nur die „gelernten“ Trompeter verstanden sich auf das vollkommene Blasen der „Feldstücke“, worin sie sich vor andern, d. h. den sogenannten ungelerten Trompetern auszeichneten, denn nur sie allein kannten die Eigentümlichkeiten und Vorteile, welche beim Traktament der Trompete zum Prinzipalblasen erforderlich waren und welche sie unter sich als Geheimniß bewahrten und zu erhalten suchten. Daher und auf Grund der vorliegenden Privilegien wurden auch die Trompeter einer deutschen Reichstruppe nur aus der zünftigen „Kameradschaft“ genommen, wie auch die sogenannten Hoftrompeter-Chöre nur mit „gelernten“ Trompetern besetzt wurden. Die Klasse der „ungelernten“ Trompeter gehörte zu den Stadtmusikern und sonstigen „Kunstpfeifern“, welche als solche auch wieder eine eigene Zunft bildeten. Diese „ungelernten“ Trompeter hatten die in der Kirchenmusik vorkommenden Clarinstimmen zu übernehmen.

Schon im Mittelalter war es nur Personen des Fürsten- und Ritterstandes als ein ihrer Abkunft und Würde gebührender Tribut, als eine Art Prärogativ gestattet, bei öffentlichem Erscheinen, bei Festen, bei Spiel und Tanz sich der Trompete und Heerpauke zu bedienen. Auf Reisen und Märschen hatten Fürsten und Herren stets ein Gefolge von Trompetern bei sich und liessen ihren Willkomm oder Abschied, oder auch den Beginn ihrer Tanz- und Tafelfreuden durch die Heerpauke und weit vernehmbaren Trompetenschall ankünden.

Die bairische Landes- und Polizeiordnung von 1616 gestattet ausdrücklich die Einholung der Braut unter Trompetenblasen nur ritterlichen Personen und noch gegen Ende des vorigen Jahrhunderts bestanden in manchen Gegenden Deutschlands Verordnungen, nach welchen bei Hochzeiten und andern ähnlichen Gelegenheiten die Trompete und Pauke nur in Anwesenheit von adeligen oder wenigstens graduirten Personen gespielt werden durften.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> So liess der Doge von Venedig immer 6 silberne Trompeten vor sich hertragen. — Bei der Hochzeit Herzogs Wilhelm IV von Baiern mit Renata von Lothringen (1568) durften zu den ersten sogenannten „Ehr- und Fürstentänzen“, bei welchen das Brautpaar war, nur allein die fürstlichen Trompeter und Heerpauker aufspielen; die übrigen Tänze, obgleich ebenfalls fürstliche Personen dabei beteiligt waren, mussten bei Trommel- und Pfeifenspiel vor sich

Die tieferen Töne der Trompete wurden in der Musikantensprache früherer Zeit mit sonderbar derb komischen Namen belegt, z. B. hiess *c* die „Flattergröbe“, *e* die „Grobstimme“, *g* die „Faulstimme“ u. dgl.

Ein trompetenähnliches Instrument mit eigentümlich hin und her gebogener Röhre war auch das „Thurner Horn“, „do mit man de tag vnd die nacht anplaset“. Nach gleichzeitigen Abbildungen wurde dieses Instrument auch im Orchester bei Hoffesten und bei öffentlichen Prunkzügen gebraucht, wobei es mit einer Posaunensfahne behängt wurde.

83. Altposaune, mit der Bezeichnung: MACHT HANNS HAINLEIN NVRNB. 1750, und der Marke H. H., dabei ein halber Hahn, 85 cm. **b** oder **h**
84. Posaune, am Becher eingravirt: MACHT SEBASTIAN HAINLEIN MDCCXXVII, dann die Marke S. M. mit halbem Hahn. Als Beschauzeichen ist das Nürnberger Stadtwappen eingeschlagen, 105 cm. **D**

Mit der vorigen Nummer von der k. Hofmusik-Intendanz abgegeben.

Diese Posaunen zeigen in ihrer Ausstattung, dass sie eigens für kirchliche Zwecke angefertigt worden sind und zwar mögen sie, nach den vorhandenen Jesuiten-Emblemen aus der S. Michaels-Hofkirche stammen.

gehen. — Im Weiskunig wird erzählt: Wie der alt Weiskunig in Rom einzog, ritten vor ihm „vil Trumeter pufawner vnd paucker, die mit irem plafen ain grofs gefchel machten“. — Als Kaiser Friedrich IV in der Burg zu Nürnberg Aufenthalt nahm, liess er, wenn er zum Essen ging, über die Freyung herabblasen, „daz man es in der ganzen statt hören möcht, vnd die heertrummern ward darein geschlagen“ — Nirgends wohl ist dieses besonderen Vorrechte so oft und so vielseitig erwähnt, als in den von ihm selbst so ergötzlich erzählten Denkwürdigkeiten des Ritters Hans von Schweinichen. Als Rath des bettelhaften Herzogs von Liegnitz hatte derselbe allerorten im deutschen Reiche Gelegenheit, hievon Gebrauch zu machen, wenn ihm die Aufgabe wurde, den immer leeren Säkel desselben wieder frisch zu füllen, zu welchem Zweck er an Fürstenhöfen und in Städten bittend anklopfen musste. Er unterlässt nicht, die Vorkommnisse getreulich zu berichten und wie er dabei mit Trompeten und Pauken sein und seines Herrn Ansehen und hohen Stand hervorzuheben wusste. — Auch in seinem Privatleben vergisst er nie, besondere Anlässe durch ein seinem Stande und seiner Ritterwürde gebührendes „Hofrecht“ zu feiern. Als einziges Beispiel eine Stelle aus der Schilderung seiner Hochzeit „auf dem fürstlichen Haus und Schloss zu Liegnitz“ am 28. November 1601. Er erzählt: „... Beim Confectaufsetzen habe ich meine liebe Braut mit einer Panzerkette, so 50 fl. ungr. gehalten, wie landbräuchlich mit Blasung der Trommeter und Schlagung der Kesseltrommel vermorgengabet“ ... „Den 30. hat mir N. N. meine liebe Braut vom Schloss mit 6 Rossen auf dem Wagen ... hingeführt allda ich sie mit Anblasen der Trommeten und Schlagung der Kesseldromme ... angenommen und empfangen und meine liebe Braut als die Frau ins Haus eingeführet“



85. Trompete von JOHANN LEONHARD EHE IN NURNB. 1630, mit der Marke *J. L. E.* und einem Türkenkopf, 75 cm. *c*
86. Trompete mit der gravirten Umschrift: MACHT JOHANN LEONHARD EHE IN NURNBERG und *J L E* mit einem Türkenkopf, 69 cm. *D*
87. Signalhorn von *Saurle* in München, 15 cm. *es*
88. Claryphon von *Michael Saurle* in München, 101 cm. *f*
89. Stangentrompete von *Michael Saurle* in München 1837, mit Stimmzug, 19 cm. *e*
90. Zugposaune von *A. Barth* in München, 120 cm. *C*
91. Stangentrompete von *Michael Saurle* in München, mit Stimmschleifen, 54 cm. *f* oder *es*
92. Chromatische Bassposaune von *A. Betzenhammer* in München, 112 cm. *f*
93. Schlangentrompete von *Johann Georg Lintner* in Augsburg, als Marke ein Baum, 55 cm. *f*  
Wurde vornehmlich zur Kirchenmusik gebraucht.
94. Klappenhorn von *Georg Saurle* in München, 45 cm. *c*
95. Klappenhorn von *B. Schott Söhne* in Mainz, 48 cm. *c*
96. Flügelhorn, 39 cm. *c*  
Ist der Nachfolger des Klappenhorns, welches vom Flügelhorn verdrängt wurde.
97. Stangentrompete von *J. S.*, 44 cm. *c*
98. Stangentrompete von *A. Barth* in München, 44 cm. *f*
99. Stangentrompete von *Jos. Schneider* in Regensburg, 40 cm. *c*
100. Alpen- oder Kuhhorn, aus 2 ausgehöhlten Holzhälften in Form einer eckig abgebogenen Trompete zusammengefügt und mit Birkenrinde umwickelt. 85 cm.  
Prätorius erzählt, dass mit solchen Hirtentrompeten „die Schaper“ (Schäfer) aus dem Vogt- und Schweizerland (die Westwälder genannt) in den Städten herumlaufen und ihre Nahrung suchen.“

101. Alpenhorn in einer leichten Windung schwach gebogen, und aus zwei ausgehöhlten Holzhälften zusammengesetzt, welche mit Birkenrinde umwickelt, und durch Ringe von gespaltenen Weidenruthen zusammengehalten sind; als Mundstück dient eine kesselförmige Vertiefung, ähnlich jener bei den Blechinstrumenten. Mündung am untern Ende im Durchschnitt 9 cm, Länge 192 cm.

Geschenk des b. Hafnermeisters Rasp.

Das berühmte Alpenhorn der Schweizerhirten. Ueberall beginnt dasselbe auch in der Schweiz immer mehr zu verschwinden. Am häufigsten ist es noch in Oberwallis zu finden und zwar in der ursprünglichen geraden langen Form; gebogen oder gewunden wurde es nur des Umherziehens im Bettel halber.

#### IV. Schaukasten.

Nummer 102 — 107 und 180.

102. Hals einer Viola di Gamba mit Griffbrett von Ebenholz und Elfenbein eingelegt, der Wirbelkasten von Holz in Basrelief geschnitten zeigt Saiteninstrumente und endigt in einen weiblichen Kopf mit Schleier und einem mit Perlen von Elfenbein besetzten Halsband.
103. Viola di Bardone, Baryton, 19chörig, 6, Darmsaiten auf dem Griffbrett, 13 Messing-Sang-Saiten unter dem Steg, welche nur mitklingen. Am Wirbelstock ein männlicher Kopf. Stimmung A bis d, die tiefsten und höchsten in Quarten, selten in Quinten. Ganze Länge 129 cm.

Von Joh. Andr. Kämbel, Churfürstl. Hoflauten- und Geigenmacher in München, 1754<sup>1)</sup>.

Das Instrument wurde von der k. Hofmusik-Intendantanz an das Nationalmuseum abgegeben.

<sup>1)</sup> Joh. Andr. Kämbel (Kämpl, Kämml) wird in den Hofrechnungen mit verschiedenen Reparaturen zur Kammermusik in den Jahren 1757, 1759, 1761, 1770, 1772, 1774 und 1778 aufgeführt mit einem Gesamtbetrag von 978 fl. 30 kr.

Das Baryton, eine englische Erfindung, ist eine Abart der Viola bastarda, welche als eine Art der Viola de gamba, mit dem Tenor dieser letzteren gleiche Stimmung hat. Es war sehr schwierig zu spielen und nur für Tonstücke von langsamer oder mässiger Bewegung brauchbar, daher es trotz seines lieblichen Tones nie eine allgemeine Verbreitung gefunden hat; doch behauptete es sich bis ins erste Jahrzehnt des gegenwärtigen Jahrhunderts.

104. Viola di Gamba (Kniegeige). Ein Prachtstück, welches mit Ausnahme des Resonanzbodens vollständig überdeckt ist mit Ornamenten von Blumen, Laub- und Rankenwerk, sowie mit symbolischen und allegorischen Schildereien, welche der Mythologie entnommen sind und meist die Liebe und Musik zum Gegenstand ihrer Darstellung haben. Dieselben sind in Schildpatt, Elfenbein, Ebenholz, Perlmutter und Silber eingelegt und verrathen durch die schwungvolle Anlage und Zeichnung der Ornamente, wie durch ihre vollendete technische Ausführung eine kunstgeübte Meisterhand. Das Instrument ist von *Joachim Tielke* in Hamburg, einem der berühmtesten Lauten- und Geigenmacher seiner Zeit gefertigt. 1691.

Beginnen wir mit der Betrachtung und Beschreibung dieses Kunstwerkes von oben, so zeigt sich:

1. Der Wirbelkasten ganz aus Elfenbein geschnitten. Er ist bekrönt von einem weiblichen Haupt, welches ein verzierter Helm mit Drachenkamm deckt. Die beiden Seitenwände durchziehen Laubranken in Relief, während den Rücken Blumen und Arabesken in durchbrochener Arbeit ausfüllen.
2. Das Griffbrett in Schildpatt eingelegt, enthält symbolische Darstellungen: Eine männliche Figur in Ordenshabit hält einem gebückt und furchtsam vor ihm kauern den Mann in orientalischer Tracht (anscheinend ein Türke) ein Doppelkreuz entgegen, über welchem die Worte: „In hoc signo“ zu lesen sind. Oberhalb dieses Bildwerkes zeigt sich folgendes Symbol: Zwei Palmen, über deren Gipfeln die Kaiserkrone und der Kurhut schweben, werden von einem gemeinschaftlich durchbohrtes Herz von Dornenzweigen umhegt ist. — Von hier aus bis zum Wirbelkasten hinauf ziehen sich dann ununterbrochen Laubornamente, aus deren Blumen Hirsch und Wolf hervorspringen. Die ganze Rückwand des Griffbrettes oder

der Hals ist ganz bedeckt mit schwungvollen Blumen- und Pflanzenranken und mit Tieren, aus Elfenbein in Relief geschnitten.

3. Der mit Schildpatt eingelegte Saitenhalter von Elfenbein enthält ebenfalls symbolische Bildwerke, welche mit jener auf dem Griffbrette sicher in Zusammenhang stehen. Den in einer finstern Wolke stehenden Halbmond greift ein springender Löwe und ein fliegender Adler zugleich an. Weiter oben schreitet eine gekrönte Figur mit der Harfe (der königliche Harfenspieler David) Arm in Arm mit einem gerüsteten Krieger, welcher in der Hand einen Bogen, aber ohne Pfeil trägt, daher waffenlos ist. Dieses Bildwerk möchte den Einfluss andeuten, den die sanfte, sittenmildernde Macht der Musik auf das raue Kriegshandwerk auszuüben vermag, welches im Bündniss mit jener seine Schärfe verliert. Die beiden Ränder des Saitenhalters umrahmen in Elfenbein geschnittene Pflanzenranken in durchbrochener Arbeit.

4. Die Zargen durchzieht prächtiges, feinstilisiertes und mit Meisterhand gravirtes Rankenwerk von Laub und Blumen und zwar abwechselnd die eine Seite in Schildpatt und Silber auf Elfenbein, die andere dagegen in Elfenbein auf Schildpatt.

5. Der Boden mit kleinen Quadraten von Ebenholz und Elfenbein schachbrettartig eingelegt enthält mehrere Allegorien und Schildereien.

Gleich unter dem Halse ist eine in Elfenbein relief geschnittene ovale Platte, in deren Mitte eine Figur in römischer Tracht mit lorbeerbekröntem Haupt die Gamba spielt, während aus den umgebenden Blumenranken als Zuhörer Tiere heraus-treten: Pferd, Löwe, Hirsch, Hund, Adler, Wolf, Hahn und Pfau. Der Gambaspieler scheint, gleichsam ein zweiter Orpheus, diese Tiere durch sein Spiel zu bändigen und zu bezähmen.

Die übrigen den Raum des Bodens einnehmenden, in Elfenbein und Perlmutter gravirten Bildwerke stehen, was ihre Anlage in der Zeichnung, so wie ihre technische Ausführung betrifft, den bisher beschriebenen weit nach. Ihre fast rohen Formen und die grobe Gravirung verrathen eine ungeübte schülerhafte Hand. Sie beziehen sich sämmtlich auf die Liebe und sind folgende:

1. Ein Jüngling mit den Armen rückwärts an einen Baum gebunden. Nach seiner Brust, welche die Zeichnung einer Zielscheibe enthält, sendet Amor seine scharfen Geschosse. Darunter die Worte:

*Mon coeur le but d'Amour.*



2. Jupiter, den Donnerkeil in der Hand, vor Amor flüchtend, welcher ihn von einer sitzenden Frau wegtreibt und verfolgt.  
*Amour ny seigneurie ne veult compaignie.*

3. Amor einem rasenden Krieger das Schwert entwindend,  
*dompte la col(ère).*

4. Diana in einem von zwei Hirschen gezogenen Wagen. Amor in der Luft schwebend führt die Zügel:  
*Vince ogni cosa Amore.*

5. Kronos mit langem fliegenden Bart fährt in einem mit zwei Hunden gespannten Wagen. Am sternbesäten Firmament leuchtet der Mond:

*Hardy et prompt.*

Die Resonanzdecke hat statt der jetzt sogenannten *f*-Löcher zwei gegeneinander gekehrte C (c♮), wie sie in den Geigeninstrumenten jener Zeit allenthalben zu sehen sind. — Ausser denselben befindet sich noch unterhalb des Griffbrettes ein kleines kreisrundes Schalloch, welches wegen seiner kunstfertigen Ausschmückung eine Erwähnung verdient. Dasselbe bildet eine tiefe, trichterförmig verengte Röhre, aus deren Grunde ein Zapfen aufsteigt. Aus festem pergamentartigen Papier geformt ist das Ganze mit seinen reichgegliederten Ornamenten bekleidet, deren Ränder und Ecken mit zierlichen Zacken und Spitzen eingefasst sind.

Dieses kunstvolle Prachtstück stammt aus dem Besitze des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1690—1716), der ein vorzüglicher Gambenspieler war, weswegen auch die musizierende Figur in dem Elfenbein-Medaillon in Beziehung auf denselben gebracht worden ist.

Bei Erwähnung dieses fürstlichen Virtuosen können wir nicht umhin, auch noch anderer Glieder des Hauses Wittelsbach zu gedenken, welche nicht nur warme Gönner und Freunde der Musik waren, sondern welche selbst auch ein Instrument ebenso meisterlich zu spielen, als das Schwert heldenhaft zu führen wussten. Hochberühmt in der ganzen gebildeten Welt und vor allen hervorragend war der Hof zu München, wo neben anderen Künsten und Wissenschaften auch die Musik zu allen Zeiten eine glänzende und würdige Heimstätte gefunden hat. Schon Herzog Albrecht III. (1439—1460) war ein besonderer Freund und Kenner der Musik, nicht minder Albrecht IV. (1463—1508). Dieser, selbst ein ausgezeichnete Tonkünstler berief die ersten Meister, darunter auch den blindgeborenen Konrad Paumann<sup>1)</sup> († 1473), der auf allen

<sup>1)</sup> Sein Grabstein ist an der Südseite der Frauenkirche eingesetzt, wo er sich seit 400 Jahren befindet, nachdem er von dem ältesten Kirchhof der ersten

Instrumenten geübt war, an seinen Hof. Bekannt ist, wie sein Bruder, Herzog Sigmund, der dem Hofleben mit seiner Etiquette gram war, den Regierungsgeschäften entsagte, um sich auf seinen Schlössern von den Mühen der Jagd im Kreise von Sängern und Lautenspielern erholen zu können. Berühmt über die Grenzen Deutschlands war die Kapelle Herzogs Albrecht V. Seine Residenz war ein Sitz der Muse, wo die ersten Künstler der Zeit lebten. Neben Orlando di Lasso<sup>1)</sup>, der die erste Kapellmeisterstelle bekleidete<sup>2)</sup>, finden wir die ersten Meister jener Zeit. Albrechts Sohn, Wilhelm V., selbst Künstler, umgab sich mit den ersten Sängern. Die gleiche Pflege der Musik an diesem Fürstensitze finden wir auch in den folgenden Jahrhunderten bis in die neueste Zeit. Manche dieser kunstsinnigen Fürsten verschmähten nicht, bei ihren Hofkonzerten selbst mitzuwirken, so Kurfürst Maximilian I., der selbst unter den Wirren und Stürmen des 30jährigen Krieges noch Muse und Neigung fand, im Orgelspiel, auf das er sich trefflich verstand, Erholung zu suchen. Adelheid von Savoyen, Gemahlin des Kurfürsten Ferdinand Maria, war eine ausgezeichnete Sängerin, wie Meisterin auf der Laute und Harfe; sie gründete ein Opernhaus, welches als das grösste und prächtigste der damaligen Zeit galt, in welchem die ersten italienischen Opern aufgeführt wurden. Auch Maximilian III., gewandt auf Clavier, Violine und Gamba produzierte sich in seinen Kammerkonzerten und liess manches Produkt seiner Tonsetzung von seinem vortrefflichen Orchester aufführen.

kleinen Pfarrkirche zu Unser Lieben Frau dorthin übertragen worden war. Auf demselben ist der Meister, umgeben von einigen Musikinstrumenten, auf dem Schosse das Portativ spielend, in Relief dargestellt. Die beigesetzte Inschrift lautet:

An . m . cccc . lxxiiij . an . s . pauls bekerung . abent . ist . gstarbñ . vnd . begrabñ . der . kunstreichst . all' . instramet . vñ . d' . Musica . maister . Cunrad . pawman . Ritter . purtig . vñ . nurnberg . vñ . splinter . geboren . dem . got . genad.

Das Prädikat „Ritter“ ist ihm hier gegeben, weil er von Kaiser Friedrich III. nebst einem Kleide von Goldbrokat mit den Symbolen der Ritterwürde; einem Schwerte mit goldenem Gehänge und einer goldenen Kette beschenkt worden war.

Von Herzog Albrecht III. genoss er einen Jahresgehalt von 15 fl. rhein.

1) Orlando di Lasso, eigentlich Roland de' Lattre, genannt Orlando di Lasso, geb. 1532 zu Mons im Hennegau, der grösste Tonsetzer des Jahrhunderts, „der Fürst und Phönix der Musiker“, Kapellmeister zu San Giovanni im Lateran, starb als Kapellmeister Herzog Albrechts V. zu München, 1594. Sein Grabdenkmal befindet sich im Garten des b. Nationalmuseums in schattiger Laube.

2) Die fürstliche Kapelle bestand aus 12 Bassisten, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Kapellknaben, 5 oder 6 Castraten oder „Capunern“ und 30 Instrumentisten.

105. Waldhorn aus Silber in seiner ersten einfachsten Form, mit Mundstück. Stimmung **D**  
 Bezeichnet: A Paris par Raoux.  
 Durchmesser des Bogens 56 cm, des Trichters 27,5 cm.
106. Waldhorn ohne Mundstück, in seiner ersten einfachsten Form. Unter einer Krone stehen auf einem Hermelinmantel die verschlungenen Initialen C. A. (Carl Albert).<sup>1)</sup>  
 Durchmesser des Bechers 27,5 cm, des Bogens 56 cm.
107. Waldhorn in einfachster Form, ohne Mundstück; der verzierte Schalltrichter führt die Umschrift: **MACHT IACOB SCHMID IN NVRNBERG** und die Marke **J. S.** mit einem Vogel. es

Das Waldhorn wurde 1680 zu Paris erfunden; es trat an die Stelle aller früheren Jagdhörner. Bei den Parforcejagden hatten auf demselben die berittenen Piqueurs die üblichen Fanfaren zu blasen. Schön, Kammermusiker bei Ludwig XVI., König von Frankreich und seit 1782 in den Diensten des Erbprinzen von Hessen-Darmstadt, nachmaligen Grossherzogs Ludwig IX., war der grösste Hornvirtuose des vorigen Jahrhunderts.

## V. Schaukasten.

Nummer 108—119.

108. Mandora oder Mandola, mit geblichem Körper und sechs sehr roh gearbeiteten Wirbeln, die fünf tiefen Saiten sind zweichörig, dann folgt die Chanterelle. Die Saiten fehlen. Das Schalloch ist von einem Gitterwerk aus spitzwinkelig gebrochenen Stäbchen durchzogen, welches aber nicht eingesetzt, sondern aus dem

<sup>1)</sup> Von dem kurfürstlichen Waldhornmacher Philipp Schöller in München wurden zur Kammermusik geliefert: 1753 ein paar „Neuinventierte Waldhorn, so aus 6 Thon zu blasen“ und ein gefütterter Kasten dazu um 112 fl. 8 kr., dann ein paar silberne Waldhorn um 550 fl.; — 1763 ein silbernes Waldhorn um 700 fl.; — 1772 2 neue „douce B Waldhorn“ um 42 fl.; ferner an andern Blechinstrumenten 1753 ein paar „Neue D“ und ein ausgebessertes „G Horn“ um 38 fl. und abermals ein paar „D Horn“ um 36 fl.

Brett des Resonanzbodens geschnitten ist. Von *Jakob Weiss*, Lauten- und Geigenmacher in Salzburg, 1741.

1857 um 6 fl. angekauft. — Zur kurfürstlichen Hofmusik wurden von Mathias Kolding, Lautenmacher in München 1760 2 Mandolinen um 50 fl. geliefert.

Die Mandora oder Mandoline ist eine kleine Lautenart mit kürzerem und schmalerem Hals, weniger Bünden und weniger Saiten.

Die zwei Hauptgattungen, jede doppelchörig, sind:

die neapolitanische mit 8 Saiten, die in vier Chöre gestimmt sind mit den Tönen *gg dd aa ee*, und

die mailändische, welche einen Saitenchor mehr hat und in *gg ee aa dd ee* gestimmt ist; wird mit einem Plektrum geschlagen.

Das Instrument gilt in Italien noch jetzt als ein zum Gesang beliebtes Begleitungsinstrument.

109. Lautentheorbe; eine Theorbe in kleinem Massstabe, vier Chöre auf dem Griffbrette, jeder Chor 49 cm lang, 3 davon zweichörig, die höchste dreichörig, 8 Basssaiten, jede 77,5 cm lang, welche nicht mehr auf das Griffbrett fallen. Stimmung von *C* bis *g*. Am Wirbelkasten ein Schildchen. Ende des 17. Jahrhunderts. Von *Joh. Christ. Vogl* in Eppendorf.

110. Mandora mit 5 Wirbeln und einem für die Chanterelle nebst Bünden; von den 6 Saiten die 3 tiefsten zweichörig, dann eine doppelte, hierauf die Chanterelle. In dem Schalloch ist der Doppeladler angebracht, jedoch nicht eingeleimt, sondern aus dem Resonanzboden geschnitten. Von *Gregor Ferdinand Wenger*, Lauten- und Geigenmacher, fec. Augustae 1757. Von der k. Hofmusik-Intendanz an das Nationalmuseum abgegeben.

111. Laute, Lautenkörper mit Hals, Griffbrett und Wirbelschaukel der Guitarre, 6 Saiten auf dem Griffbrett, 3 lange Basssaiten neben demselben, 15 Messingbünde. Körper und Schalloch mit Perlmuttereinlage eingefasst.
112. Zither mit 14 Saiten, davon 4 Sangsaiten auf dem Griffbrett, mit drei Schallöchern. Auf dem Resonanzboden steht geschrieben: *P. H. Linzerzitter*.

Geschenk des Herrn Schwarz, Dessinateur.



113. Bratsche (Viola di braccio, Altviole), ohne Saiten. Die sogenannten *f*-Löcher sind durch unregelmässig gewellte oder gebogene Schlitzte gebildet. Ein im Innern befindlicher bedruckter Zettel gibt als Verfertiger an: „Mathias Khlötz, Lautenmacher in Mittenwaldt, 1726“. <sup>1)</sup>

114. Laute (ital. liuto) mit schwarzem Körper, 12 Wirbel nebst einem für die Chanterelle; 14. Jahrhundert. Von *Leonhard Pradl*, zugericht von *Joh. Jos. Muschl*, 1781.

Wurde 1859 um 6 fl. angekauft. — Seb. Wolfrum, Lautenmacher in München fertigte 1772 zur kurfürstlichen Hof- und Kammermusik neue Instrumente um 111 fl.

Eines der beliebtesten Instrumente der früheren Zeit, allenthalben bekannt und gebraucht war die Laute, die „schmeichelnde“, wie sie Mattheson in seinem „Neu eröffneten Orchester“ nennt. Von Spanien aus, wohin sie durch die Mauren gebracht worden war, verbreitete sie sich alsbald über die übrigen Länder Europas.

Zuerst hatte die Laute nur vier Doppelchöre: *c f a d*, dann wurde noch eine Chorsaiten hinzugefügt: *c f a d g*; in der Folge wurde sie auf 6 und 7 Chöre gebracht, aber auch diese wurden von den Lautenisten noch immer vermehrt, so dass zuletzt die Lauten 11 und mehr Chorsaiten erhielten. Die Nomination und Zählung der Chöre war bei den Franzosen,

<sup>1)</sup> Mathias Khlötz ist der Begründer der grossartigen Geigenindustrie in Mittenwald, einem bairischen Gebirgsflecken an der Isar, welche dort schon seit mehr als 200 Jahren blüht und an welcher sich beinahe die ganze Einwohnerschaft theilnimmt. Khlötz, ein Bauer, erlernte zu Absam in Tirol das Geigenmachen bei dem berühmten Geigenmacher Jakob Stainer, dessen Instrumente weit und breit grossen Ruf genossen. Um 1680 begann er in seinem Geburtsort Mittenwald die erlernte Kunst selbst auszuüben. Sein Bestreben wurde von dem rühmlichsten Erfolge gekrönt. Seine Instrumente errangen sich alsbald Berühmtheit. In kurzer Zeit war Khlötz veranlasst, den Betrieb des Geschäfts zu erweitern und auf diese Weise verbreitete sich im Verlauf von einigen Decennien die Geigenmacherei im ganzen Orte. Später, von 1730 bis 1760 ging dann das schon sehr ausgedehnte Geschäft in die Hände von Johann und Mathias Neuner Vater und Sohn, über. Unter denselben nahm es einen ungewöhnlichen Aufschwung an. Die übrigen kleinen Fabrikanten des Ortes arbeiteten nur mehr für die Neuner und auf deren Bestellungen. Für diese wurde denn auch der ganze Instrumentenhandel zum Monopol. Sie unternahmen weite Reisen in ferne Länder und knüpften überall Geschäftsverbindungen an. Die Mittenwalder Geigen errangen sich Weltruf und haben ihren Weg sogar nach Asien, Indien und Amerika gefunden. Nach letzterem Welttheile allein werden jährlich wenigstens 12000 Instrumente versendet.

Nicht minder berühmt und gesucht sind auch die Mittenwalder Zithern geworden, welche dermalen über ganz Norddeutschland verbreitet sind.

Italienern, Engländern und Deutschen eine verschiedene; bei den letztern sogar wieder doppelt, eine ältere und neuere. Die Lautenisten und Citheristen bildeten eine eigene Zunft, in eine von den „Kunstpfeifern“ und übrigen Instrumentisten streng abgeschlossene Klasse vereinigt. Sie hatten eine eigene Tabulatur, welche nicht mit Noten, sondern mit Buchstaben auf ein System von 6 Linien ohne Vorzeichnung und Schlüssel notirt wurde.

Anfangs unseres Jahrhunderts noch wird die Laute unter den gebrauchten Instrumenten aufgeführt. Von den ältesten Lautenvirtuosen sind bekannt Hans Gerb in Nürnberg 1554, Sebastian Ochsenkuhn, Hoflautenist des Pfalzgraphen Otto Heinrich um 1558 und Melchior Newsiedler in Nürnberg, gestorben 1590; Johann Abell in Kassel war 1678 der grösste Lautenvirtuose seiner Zeit.

1.  
115. Doppelhalsige Laute aus schmalen, concaven Streifen von Ahornholz kunstfertig zusammengesetzt, mit zwei gesonderten Stegen und Griffbrettern von ungleicher Länge, welche statt des Wirbelstockes die flache Wirbelschaukel der Guitarre hat; der kürzere Hals hat 8 Wirbel, doppelt bezogen für Diskant und Bass, der längere hat 6 Wirbel.

Angekauft 1878 um 130 Mark.

3.  
47  
116. Laute. Der ausgezeichnet schöne Körper ist aus schmalen Elfenbeinstreifen zusammengesetzt; 19 Wirbeln, die Chanterelle mit eingeschlossen. Die tiefen Saiten sind doppelchörig, die 3 höchsten nur einfach. Auf dem Griffbrett sind statt der Bünde die Griffe durch 8 Buchstaben der deutschen Lautentabulatur ausgedrückt mit **C D E B G H I K**. Stimmung **C D E F G c f a d g**. Ausgezeichnet schöne holländische Arbeit von „*Jacques Hoffmann dem Jonghen*“.

5.  
117. Stockgeige. In dem ausgehöhlten Körper eines schwarzpolirten 83 cm langen Gehstocks, der sich nach Abschrauben des Knopfes in zwei Hälften teilt, befindet sich sammt dem Bogen das kleine 5 cm breite und 53 cm lange Geigeninstrument. Es ist mit vier Saiten bezogen, welche durch stählerne Stimmstiften,

die in einem versilberten Messingsteg stecken, mittels eines Messingschlüssels gespannt werden.

Das Instrument selbst ist dasselbe wie die Taschengeige, welche bei Nummer 124 beschrieben ist, mit welcher es auch gleiche Stimmung hat.

118. Gebirgszither aus dem vorigen Jahrhundert, 62 cm lang, an dem breitesten Teile 26 cm mit 16 Bündeln; die Sangseiten über dem Griffbrett sind 49 cm lang. Sie konnte mit 28 Seiten bezogen werden, wobei noch 3 um die Hälfte kürzere Saiten waren, die hier fehlen; der Resonanzboden, in welchem ein kreisrundes und ein längliches Schalloch angebracht sind, ist bemalt mit tanzenden Paaren, neben einem Dudelsackpfeifer, darüber der Reimspruch:

Mei Gredl ifs von Pinfcka außen untarn Tirol

Sie Danft beim Dulsack vnd auf der Zittern waift woll.

1865 um 11 fl. angekauft.

Mutterinstrument der Gebirgszither ist das mittelalterliche Scheitholt. Man hatte die dem Griffbrette gegenüberliegende Seite des Zitherkörpers breiter gemacht und von einem Bogenstücke begrenzen lassen. Auf dieses Bogenstück wurden anfangs drei um die Hälfte kürzere Saiten zu den übrigen gezogen. So benützten das Instrument zuerst die böhmischen Bergleute und von diesen wanderte es in das Tiroler Gebirge, wo ihm die Sackpfeife und das Hackbrett weichen mussten.

Die Zither hat sich beim Landvolk und den Gebirgsbewohnern, namentlich in Oesterreich, Baiern, Tirol, Steiermark heimisch gemacht, wo sie zur Begleitung von Liedern und beim Tanz ein beliebtes Instrument geworden und geblieben ist.

119. Chiterna, Quinterna, mit schwach gewölbtem, schön zusammengesetzten Boden; 18 Drahtbünde auf dem Hals, der in einen schön geschnittenen rosenbekränzten Frauenkopf endet, für 4 Saitenchöre, die untersten 3 doppelt, die höchste dreichörig, 66 cm lang. Von *Heinrich Karl* in Bernburg, 1686.

Die Quinterne ist vierchörig, wie die ältesten ersten Lauten, e f a d gestimmt, hat aber keinen Bauch, sondern fast ebenen Rücken.

## VI. Schaukasten.

Nummer 120—132.

120. Italienische Zither mit einem sehr dünnen, in einen phantastischen Tierkopf endigenden Hals. Die Decke leicht gewölbt mit 9 Wirbeln und 12 Drahtbünden, Schalloch durchbrochen verziert. Die Saiten fehlen. Von *Joh. Ant. Wisser*, Lautenmacher zu Walldorf, 1751.

Die Zither (cithara) des 17. Jahrhunderts<sup>1)</sup> war ein ganz anderes Instrument als unsere heutige Zither und hatte einen von derselben ganz verschiedenen Bau. Sie hatte einen mit Messingbünden versehenen schmalen Hals, der von einem geschweiften Wirbelkasten, ähnlich jenem der Geigeninstrumente, bekrönt wurde. Der unten kreisrunde Körper verengte sich oben mit etwas eingebogenen Seiten so weit, bis er sich an das Griffbrett knapp anlegen musste. Die Tiefe desselben war nicht gleichweit, indem sie von oben herab immer mehr abnahm, so dass der Körper unten am niedersten war. Die Saiten, welche mit einem Federkiel geschneit wurden, waren nicht auf dem Sangboden, sondern unten an der Zarge durch Knöpfchen befestigt und liefen über einen Steg in den Wirbelstock, wo sie durch Wirbel gespannt wurden.

Fünferlei Arten kannte man:

1. die gemeine Zither von 4 Chören mit verschiedener Stimmung: italienisch  $h\ g\ d\ e$ , oder französisch  $a\ g\ d\ e$ ;
2. die fünfschörige Zither,  $d\ h\ g\ d\ e$  oder  $F\ e\ c\ g\ a$  oder auch  $G\ f\ a\ d\ a\ h$  gestimmt;
3. die Cithar von 6 Chören hatte verschiedene Stimmung: die altitalienische  $a\ c\ h\ g\ d\ e$ , oder die Strassburger Stimmung  $h\ G\ d\ g\ d\ e$ ; eine dritte Stimmung, viel bequemer und „füglicher“ zu greifen, war  $G\ d\ h\ g\ d\ e$ ;
4. die grosse sechschörige Zither, welche noch einmal so gross und um eine Quart tiefer gestimmt ist, als die vorige sechschörige Zither:  $f\ a\ D\ A\ d\ a\ h$  hatte eine Länge von 2 Ellen;
5. die zwölfschörige Zither mit gitarreähnlicher Form und einer dem Clavicymbel starken Resonanz. Drei Saiten laufen neben dem Griffbrett in einen besonderen höheren Wirbelstock.

<sup>1)</sup> Das Instrument, welches im Altertum cithara genannt wurde, ist die Harfe.



Dann ist noch anzuführen das kleine englische Zitherlein oder Zitherinchen, deren hinterster Boden nicht ganz angeleimt, sondern halb offen war.

Die Zither war ein Lieblingsinstrument der Spanier, wie es jetzt noch bei ihnen die Guitarre ist, welche als eine Umbildung der alten Zither zu betrachten ist.

121. Viola di Gamba, älteste französische Form, der Körper sehr reich ausgeschnitten, ist 56 cm lang, das ganze Instrument 100 cm lang mit 6 Wirbeln, oben nur 4 Saiteneinschnitte auf dem Sattel, die halbmondförmigen Schallspalten gegeneinander gekehrt, ausserdem unterhalb des Griffbrettes ein kleines kreisrundes Schalloch, welches eine cylindrische Röhre bildet, die mit fein ausgeschnittenen Verzierungen ausgefüllt ist. Verfertigt von *P. D. Monchi* à Lyon, 1633.

Nicht nur in den ältesten deutschen Druckwerken über Musik (bei Virdung und Agricola 1511—1529) werden die Geigeninstrumente in zweierlei durch Grösse und Art ihres Gebrauches sich unterscheidenden Gattungen als „Gross Geigen“ und „Klein Geigen“ — angeführt und abgebildet — auch in andern Werken und Darstellungen ist diese ihre Verschiedenheit erkennbar.<sup>1)</sup> Beide Gattungen kommen sehr bald in den 4 Hauptstimmen Diskant, Alt, Tenor und Bass vor. Beide sind sich auch im Bau ganz gleich, schmal gestreckt, unten und oben gleich breit, die Einschnitte an den Seiten für den Bogen (Bügel) sehr lang, der „Kragen“ mit Bündeln, die Tonschlitz im obern Teil der flachen Resonanzdecke durch zwei gegeneinander gestellte C (c) gebildet und in der Mitte noch ein rundes Schalloch. Die „Gross Geigen“ ist mit 4 auch 5 Seiten bezogen, der Hals endet ähnlich wie bei der Laute, in ein zurückgelegtes Wirbelbrett. Die „Klein Geigen“ ist dreisaitig und hat einen zurückstehenden Wirbelkasten. Im Verlaufe eines Jahrhunderts haben diese Instrumente in ihrer Umbildung bereits jene Form angenommen, welche unsere Geigen heute noch haben, wie bei Prätorius (1619) zu sehen.<sup>2)</sup> Der allgemeine Begriff, unter welchen man sie zu-

1) Auf dem Wagen der „Musica fuëfs Melodey“ im Triumph des Kaisers Maximilian, 2), B. erscheint unter andern Musikinstrumenten, zwei Geigen: zwischen den Knien gehalten.

2) Jene alten Geigen fertigt dieser Autor kurz ab, indem er sie in einer einzigen Abbildung in seinem „Theatrum Instrumentorum“ Taf XXXIV, 14. unter der Bezeichnung „Alte Fiddel“ darstellt.

sammenfasste, war „Violen, Violuntzen“. 1) Die zweierlei Gattungen blieben, nur ihre Benennung änderte sich nach der Art ihres Gebrauches um. Die „Gross Geigen“ wurden nunmehr „Viole de Gamba“ oder Kniegeigen genannt, weil sie zwischen den Beinen gehalten wurden; die „Klein Geigen“ hiessen „Viole de braccio“ oder „de braccio“, Armgeigen. Die ersteren wurden nach unserem Autor von den Kunstpfeifern in Städten kurzweg „Violon“, die Armgeigen einfach „Geigen“ oder „Polnische Geigeln“ genannt.

Die Gamben oder Violen waren mit 6 in Quarten gestimmten Saiten gezogen; sie hatten „Kragenbünde“. Ausser den durch 2 voneinander gekehrte C (c c) gebildeten Tonritzen war kein Schalloch vorhanden. Die 4 Stimmen waren: Cant Viol de Gamba, Tenor-, Alt-, Viol de Gamba, dann der Bass als „Klein Bass Viol de Gamba“ und „Gross Bass Viol de Gamba“ (ital. Violono oder Contrabasso da Gamba). Ausserdem wurden noch grosse „Violon de Gamba Sub Bässe“ oder „Grosse Contra Bass Geigen“ gemacht, bei welchen die kleinen Viol de Gambabässe den Diskant, die anderen grossen Contrabässe aber die Alt- und Tenorstimmen zu vertreten hatten.

Zu den Violen gehörte auch die „Viol bastarda“, von welcher in England erfundene Viola di Bardone eine Abart ist.

Ihres weichen und angenehmen milden Tones wegen ist die Viola di Gamba ein sehr beliebtes Instrument gewesen. In England und Frankreich wurde sie daher auch in der ersten Hälfte des vorigen und in Deutschland sogar noch in den ersten Jahrzehnten des gegenwärtigen Jahrhunderts gebraucht. Da sie aber hauptsächlich nur für den Vortrag einer Solostimme geeignet und auch im Orchester nicht wohl zu verwenden war, hat sie ihrem Tochterinstrument, dem Violoncell, obwohl dessen Resonanz einen weniger milden Charakter besitzt, endlich weichen müssen.

Die Armgeige, gemeinhin „Geige“, vom Volk aber nur „Fiddel“ benannt, hatte vier in Quinten gestimmte Saiten. Die 4 Stimmen waren: Klein Discant Geig, Rechte Diskant Geig oder Discant Viol (Violino), Tenor Viol, Bass Viol de Braccio und Gross Quint Bass. Als Deckenausschnitte hat die Armgeige bereits die jetzt sogenannten f-Löcher.

122. Chorzither mit 18 Wirbeln und 12 Drahtbünden, die tiefste Saite ist einfach, die übrigen sind dreichörig. Die Saiten fehlen; 18. Jahrh.

x) Daher noch Violine, Viola, Violon.

123. Brettelvioline, deren allmähig in den Hals verlaufender Körper nur aus einem 5 cm breiten langgestreckten ausgehöhlten Stückchen Holz besteht, dessen aufgeleimte Decke ein in Form einer Violine geschnittenes Brettchen ist. Der Hals endigt in einen Frauenkopf.

Brettelgeigen oder Brettviolen sind Geigeninstrumente, deren Körper aus einem langen schmalen, rinnen- oder trogartigen Kasten besteht, der aus einem einzigen ausgehöhlten Stück Holz gebildet ist, über welches der in Form einer Geige geschnittene Resonanzboden aufgeleimt ist.

124. Sackgeige (Pochette) mit Bogen, ausserordentlich zierlich gearbeitet. Boden, Saitenhalter und Griffbrett sind mit Ebenholz und Elfenbein eingelegt; den Wirbelstock ziert ein weiblicher Kopf; das ganze Instrument ist 42 cm lang, 4 cm breit; Stimmung  $\underline{g} \ \underline{d} \ \underline{a}$  oder  $\underline{a} \ \underline{e} \ \underline{h}$ .

Im Jahre 1864 um 10 fl. angekauft.

Die Pochette ist jenes Instrument, welches schon Virdung als „klein Geigen“ zeigt, Agricola aber bereits als eine zweite Art „kleine Geigen“ vorführt. Es erscheint daher dasselbe eigentlich als eine dritte Art Geigen mit einer von den übrigen Geigen ganz abweichende Form und Bauart: der Rücken ist nicht eben, sondern gewölbt wie eine Nusschale und verläuft sich oben schlank in den Hals. Das ziemlich hoch gelegene Griffbrett reicht weit an dem Körper herab und endet mit einem Klammerschnitt. Auch diese „gar klein Geiglein“, welche übrigens Virdung sammt dem Trumscheit als „onnütze“ Instrumente qualifiziert, waren in den 4 Tonarten vorhanden und mit 3 in Quinten gestimmten Saiten bezogen, sie hatten keine Bünde und 2 als gegeneinander gestellte C (c c) gebildete Schallspalten. Sie erscheinen in verschiedener mehr oder weniger langgestreckter Form. Prätorius gibt auf Taf. XVI. 8 und XXI. 1. 2 seines „Theatrum Instrumentorum“ drei verschiedene Formen dieser „Poschen“. Die Tanzmeister bedienten sich ihrer, sowie der ihnen gleich gestimmten Stockgeigen bei ihren Lektionen.

125. Scheitholt mit 3 Wirbeln und 2 Saiten auf dem Griffbrett, das durch 15 Drahtbünde eingeteilt ist; die Saiten fehlen; der Boden ist zur Resonanz in einem Drittel seiner Länge offen, Länge 54 cm, Breite 5 cm.

Dieses Instrument hat seinen plattdeutschen Namen (Holzscheit) von seiner Gestalt erhalten, welche einem vierkantig zugerichteten Holzstück (Riegel) ganz gleich kommt. Es besteht aus vier dünnen, schmalen Brettchen und enthält oben nur so viel festes Holz, dass 3 oder 4 Wirbel und Stimmnägeln für ebenso viele Messingsaiten eingeschlagen werden können. Von diesen gibt nur die eine die Melodie, die übrigen klingen stets in ein und demselben Ton mit, indem der rechte Daumen unten am Steg über alle vier Saiten „schrumpet“, während die linke auf der Spielsaite mit einem kleinen platten Stöckchen das Spiel macht. Prätorius will es unter die „Lumpen Instrumenta“ gestellt sehen.

1. 126. Davidsharfe, zu 22 Saiten, welche hier gänzlich fehlen. Mit Ebenholz und Elfenbein ausgelegt. 59 cm Höhe. f

Aus Freising.

Schon vom 11. bis ins 15. Jahrhundert bei Umzügen, vorzüglich zu Pferde gebraucht.

2. 127. Nagelharmonika, Stahlfidel, 15 cm lang, 10 cm im Durchmesser des Halbkreises. Vor den Stahlstiften ist die Tonleiter durch die Buchstaben g a h c d e f g a h c d e f g angegeben.

Auf dem bogenförmigen Stimmstock des niederen, flachen Körpers, der aus Boden und Resonanzdecke besteht, stehen die nach der Tonleiter abgestimmten, immer kürzer werdenden Stahlstifte, welche mit einem Geigenbogen gestrichen werden. Der Ton ist dem einer Harmonika ähnlich. Die gerade Seite bleibt als Schalloch offen. Das Instrument ist nur für Spielstücke von mässiger Bewegung tauglich.

3. Erfinder ist der ehemalige Kammermusikus *Johann Wilde* zu Petersburg, 1744.

- 47 128. Nagelgeige aus einem einzigen ausgehöhlten Stück Holz bestehend. Der Boden hat eine hölzerne Handhabe, um das Instrument beim Spiel frei halten zu können, 28,5 cm lang, 16 cm im Durchmesser der Rundung.

5. 129. Lautenviola, nebst Bogen. Ein seltenes Instrument, dessen langgezogener schmaler Körper in der Länge 73 cm, in der Breite nur 17 cm misst. Der Hals hat eine Länge von 26 cm. Oben befinden sich vier Darmsaiten, welche durch 4 Wirbel gestimmt werden;



unten liegen, wie bei der Viola d'amour 12 Messing-saiten, welche an dem untern Teile des Instruments durch ebensoviele Stimmnägeln gestimmt werden und bloß mitklingen. Die Saiten fehlen. Das Instrument besitzt im Rücken in der Mitte seiner Höhe ein Charnier, um es festschrauben zu können, da es für Frauen, namentlich in Nonnenklöstern bestimmt war. Aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.

Die Lautenviola ist eine Imitation des kemângch roumy oder der griechischen Viole. Der persische Name deutet an, dass es die Araber durch die Perser kennen gelernt haben. Das kemângch roumy hat 6 Darmsaiten und unter diesen 6 Säng-saiten von Messing. Unsere ehemals gebräuchliche und nun leider vergessene Viola d'amour war nichts weiter, als das kemângch roumy.

130. Lautenbassetten, aus der Gruppe der Brettviolen; dessen eigentlicher Körper nur aus einem rinnenartig ausgehöhlten länglichen, 9 cm breiten, und an den Ecken verbrochenen Kasten besteht, über welchem die Decke in Form einer Viola di gamba geleimt ist. 8 Wirbel für 4 Doppelsaiten sind vorhanden. Der Wirbelstock endigt in einen Löwenkopf. Der Deckel hat Sprünge. Verfertigt von *Andreas Frosch, Geigenmacher*. Ende des 17. Jahrhunderts.
131. Schoossharfe zu 24 Saiten, welche sammt den Stimmstiften fehlen, drei Oktaven umfassend; der 91 cm lange Körper halbrund gewölbt mit vier mandelförmigen Schallöchern.
132. Doppel-Scheitholt mit 12 Stimmnägeln aus Eisen; 4 Saiten liegen auf dem durch 14 Bünde aus Draht gleich den heutigen Zithern abgetheilten Griffbrett; die übrigen Saiten sind je dreichörig gruppirt, 71 cm lang, 6,5 cm breit. 15. Jahrhundert.

## VII. Holzgestell.

Nummer 133—139. 205.

1. 133. Rückwand einer Marintrompete mit Wirbelstock, ohne Resonanzdecke. Der siebensaitige Körper misst oben 4, unter 36 cm in der Breite und hat bis zu dem Punkte, wo er in das Griffholz übergeht, 177 cm in der Länge.
134. Marintrompete, Nonnengeige, mit abgesetztem Hals, der im Wirbelstock von einem Löwenkopf bekrönt ist. Ganze Länge des siebenseitigen Körpers 118 cm, des Kragens 53 cm; Breite des Sangbodens oben 12 cm, unten 35 cm. Schlüssel und Rad zum Spannen der Saite fehlen. Die Griffe sind am Halse von oben herab statt der Bünde durch die Buchstaben C E A G F E D C G E C G angegeben. Ende des 17. Jahrhunderts.
2. 135. Marintrompete, Nonnengeige, aus Ahornholz, sehr sorgfältig gearbeitet; an dem eisernen Stimmstift ist ein Zahnrad befestigt, in welches ein Schraubengewinde mit Kurbel zum Stellen desselben eingreift; Länge des ganzes Instrumentes 168 cm, wovon 51 auf den Hals kommen; Breite der Resonanzdecke oben 11, unten 34 cm. Anfang des 18. Jahrhunderts.
3. Die beiden Instrumente Nr. 134 und 135 stammen aus dem Nonnenkloster auf der Fraueninsel im Chiemsee.
4. Das Instrument bestand ursprünglich aus drei dünnen, unten 5, oben 2 Zoll breiten Brettchen, welche der Länge nach mit ihren Kanten zusammengefügt eine dreiseitige Pyramide bildeten; das eine der Brettchen, mit Schallöchern versehen, bildete den Sangboden und war mit einer einzigen sehr starken Darmsaite bezogen, welche mit einem Bogen gestrichen wurde. Die gewöhnliche Länge des Instruments war 5 Schuh, es gab aber auch solche, die über 7 Schuh lang waren.
5. Beim Spiel setzte man das Instrument mit dem unteren Teil vorwärts auf den Boden und stemmte den Wirbelstock gegen die Brust. Während der Finger die Saite nur leise berührte, ohne sie auf das Griffbrett zu drücken, wurde dieselbe zwischen dem Wirbelkasten und der linken Hand mit dem Bogen angestrichen. Um den Tönen das Schmetternde

der Trompete mitzuteilen, liegt die Saite nicht in der Mitte, sondern auf der einen Seite des mit 2 Füßen versehenen Steges auf. Der andere Fuss berührt die Decke des Instruments nur ganz leise, daher er, wenn die Saite vibriert, schnarrt, wodurch der Ton den Charakter einer mit einer Sourdine versehenen Trompete erhält, was aber nach Glareanus<sup>1)</sup> „von fernem viel anmutiger lautet, als wenn man nahe darbey ist“. Bisweilen wurde auch, um das Schnarren stärker zu machen, in den untersten Teil des beweglichen Fusses „ein gar subtiles Nägelchen“ gesteckt. Die Marintrompete ist die erste merkwürdige Anwendung der sogenannten Flageolettöne auf Saiteninstrumenten im Grossen. Die Saite teilt sich, leise berührt, in vier ungleiche, die sogenannten Aliquotteile, die in dieser Beziehung anders gegriffen werden müssen, als die gewöhnlichen Geigentöne. Mit diesem Instrumente, welches im 15. und 16. Jahrhunderte von den Franzosen, Deutschen und Niederländern Tympanyschiza (Trummscheit), von Virdung aber ein „onnützes“ genannt wurde, zogen Spielleute und Bettler in Städten und Dörfern auf den Gassen herum. Ende des 17. und im 18. Jahrhundert bediente man sich desselben nur mehr in Frauenklöstern, wo es von den Nonnen bei ihren musikalischen Hochämtern als Trompete benützt wurde. Einen gleichen Zweck hatte es auch auf Schiffen, daher die Benennung Nonnengeige, Trompetengeige, Marintrompete.

Das Trummscheit war auch mit 2 bis 4 Saiten bezogen, von welchen aber die zweite Saite um die Hälfte kürzer als die Hauptsaiten und jede folgende immer kürzer, als die vorhergehende war. Die Stimmung dieser 4 Saiten war *c e g e*. Auf der längsten wurde die Melodie gegeben, die drei kürzeren singen nach der Tonhöhe der Aliquotteile mit, blieben aber immer in der gleichen Stimmung. Von der Ferne angehört, soll dieses nicht anders gelautet haben, „als wenn vier Trummen mit einander bliesen vnd lieblich einstimmten“.

Den weit gewölbten, polygonalen Rücken mit eigens angesetztem Hals erhielt die Nonnengeige erst zu Ende des 17. Jahrhunderts und blieb in dieser Form bis ins erste Viertel des 18. Jahrhunderts in Gebrauch.

136. Römische Theorbe oder Basslaute. Auf dem Griff 6 Saiten, zweichörig, für 12 Wirbel; 8 lange

<sup>1)</sup> Heinrich Loriti, genannt Glareanus, geb. 1488 zu Mollis im Kanton Glarus, hervorragend durch seine Kenntniss der alten Sprachen, wie der Mathematik und Musik, berühmter Humanist und Dichter, starb 1567 in Freiburg als Professor der Geschichte und Politik. Ein bedeutendes Werk von ihm ist: „Isagoge in musicam“. Basel 1516.

Basssaiten für ebensoviele Wirbel neben dem Griff; auf dem Wirbelstock ein Löwenkopf. Stimmung **F** bis **a**. Verfertigt von *Rudolf Höss, Hoflautenmacher in München, 1759.*<sup>1)</sup>

Die Theorbe (ital. Tiorba) hat neben dem Hals 8 starke einfache Basssaiten, welche in einen besonderen höher gelegenen Wirbelkasten laufen. Die übrigen Bassseiten sind zweichörig, von welchen der eine Chor in die höhere Oktav gestimmt ist; die höheren Saiten, die ausser der Chanterelle ebenfalls zweichörig sind, stehen im Einklange.

Die 2 bekannten Arten waren:

die römische Theorbe, Chitarrone, mit sehr langem Hals und 6 Chorsaiten auf dem Griffbrette, über 6 1/2 Schuh lang,

die paduanische Theorbe mit grösserem, breiterem Körper und 8 Chorsaiten auf dem Hals, 5 Schuh lang.

Als Erfinder der Theorbe wird der Italiener Bardella angegeben. Über dessen Person und die Zeit der Erfindung verlautet nichts. Die 8 langen Basssaiten sollen gegen 1630 von dem in Rom lebenden deutschen Edelmann Johann Hieronymus von Kapsberger als musikalisches Instrument eingeführt worden sein, nachdem sie kurz vorher ein neapolitanischer Quacksalber erfunden hatte. Diese Angaben scheinen indess irrthümlich zu sein, da schon Prätorius (1619), der 8 Basssaiten neben dem Griffe erwähnt, auch in seinem „Theatrum Instrumentorum“ Taf. XVI zwei Abbildungen von Theorben gibt, welche diese Saiten haben. Doch soll Kapsberger der erste gewesen sein, der für das früher rohe Instrument eine Tabulatur geschaffen hatte. Er verstand auch daselbe mit unvergleichlicher Fertigkeit zu spielen. Der Quacksalber gab seiner Erfindung aus Scherz den Namen „tiorba“, was eigentlich der Mörser bedeutet, in welchem er seine Salben mischte. Zur Zeit Louis XIV war die Theorbe in Frankreich ein sehr beliebtes Instrument.

### 137. Tamburin, Tambour de Basque.

Aus dem ersten Viertel des 18. Jahrhunderts.

Eine kleine Handtrommel, die aus einem breiten Holzreifen besteht, an welchem kleine Cymbeln paarweise angebracht sind und der auf einer Seite mit einem Fell überspannt ist. Ein uraltes Instrument, welches man z. B. auf Gemälden in Herculaneum abgebildet findet.

<sup>1)</sup> Rudolf Höss arbeitete für die Hofmusik schon unter den Kurfürsten Maximilian Emanuel und Karl Albert.



Italiener, Spanier, Ungarn, Zigeuner und besonders die Orientalen gebrauchen das Tamburin zur Begleitung ihrer Nationaltänze. Beim Spiel wird es in verschiedenen Schwingungen herumgedreht und mit dem Daumen der rechten Hand im Kreise darauf herumgefahren oder im Taktempo mit der Faust darauf geschlagen. Der Spieler bewegt sich dabei unter Wendungen des Körpers im Tanzschritt.

138. Halbmond aus 2 in Messingblech getriebenen übereinanderstehenden gestürzten Becken, deren Ränder mit Glöckchen behängt sind. An dem unterhalb derselben befindlichen grossen Halbmond ist ein kleines Wappenschildchen, wonach das Instrument einst einer fürstlichen Militärmusik angehörte.
139. Schellenbaum mit kurzer Tragstange; die Glöckchen an drei gabelig auseinandergehenden Eisensprossen. Eigentum der Stadt München.

### VIII. Holzgestell.

Nummer 140 — 142.

140. Halbmond mit Glöckchen, Sternen und kleinen Halbmonden auf einem pyramidenförmigen Gestell mit messingenen Quersprossen. An der Spitze ein grosser Halbmond von Messing.

Der sogenannte „Halbmond“, eine Stange mit Glöckchen, Halbmonden und Sternen ist eine Nachahmung der türkischen Kriegs- oder Janitscharenmusik, welche unter Kurtürst Maximilian Emanuel bei der bayerischen Armee und dann auch bei anderen Truppen Eingang gefunden hat. In genauer Nachahmung der türkischen Originale wurden diese Halbmonde auch mit Rossschweiften behängt.

141. Xylorganum. Dieses grosse fremdartige Instrument ist zum Teil dasselbe, wie unsere kleinere heimische Holzharmonika. An zwei horizontalen mit Wollstoff gefütterten Holzstäben sind mit Schnüren senkrecht nebeneinander 23 Brettchen von Rosenholz an ihren Schwingungsknoten befestigt, welche nach der Tonleiter abgestimmt, immer länger werden. Ebensoviele hohle cylindrische und abgestimmte Schalen vom

Schlangenkürbis, liegen mit ihren Mündungen rückwärts gegen die Tonbrettchen, wodurch der Ton bedeutend verstärkt und modificirt wird, gleichwie bei unserer Holzharmonika oder dem hölzernen Gelächter bloss die Tonbrettchen an ihren Schwingungsknoten aufgelegt, klingen. Zum Spiel gebraucht man zwei beklopfte Klöppel. Von einem Ende zum anderen spannt sich ein grosser Reif zum Tragen des 1,34 m langen Instrumentes. Die Stimmung ist chinesisch.

Angekauft 1870 um 50 M.

Diese Instrumente sind auf Java, in Indien und China heimisch, und werden besonders im letzteren Lande sehr gut verfertigt.

142. Holzharmonika aus 10 halbrunden Stäbchen von Fichtenholz, die an zwei Schnüren vertikal in einem rektangulären Gestell hängen und mit den Buchstaben A H C D E F G A H C bezeichnet sind. Die Klöppel aus Fischbein haben Holzknöpfe.

Die Holzharmonika (Xylorganum) enthält gewöhnlich nur die diatonische Scala von a bis e. Ein uraltes Instrument, ist dasselbe die Grundlage der Strohfiedel oder des hölzernen Gelächters (Claquebois, Sticcato) geworden, bei welchen die Stäbchen mit ihren Enden auf Strohseilen ruhen.

Bei den Polen, Russen und Tataren sind diese Instrumente sehr beliebt gewesen, hier und da kann man sie noch beim Landvolk, z. B. in Tirol finden.

Kehrt man nun zum Eingange des Saales zurück, so findet man rechter Hand angefangen an den Wänden herum bis wieder an diesen Punkt folgende Instrumente und Gegenstände aufgestellt:

143. Fortepiano in Flügelform mit  $5\frac{1}{2}$  Oktaven, zweichörig<sup>1)</sup>. 1750.

<sup>1)</sup> Welche Pflege die Kammermusik fortwährend bei Hof geübt hat, bezeugen die in den Hofzahlamtsrechnungen verzeichneten vielen und grossen Ausgaben, wie sie schon bei verschiedenen Instrumenten in diesem Katalog angeführt sind. Namentlich Klavierinstrumente scheinen beliebt gewesen zu sein, denn der Hofklaviermacher Joseph Glonner kommt mit derartigen Lieferungen für die Kurfürstin häufig vor. So erhielt derselbe 1753 für „3 neue doppelte Flügel“ 200 fl. — 1755 wieder 113 fl. — 1757 für „2 churfürstliche Kammerflügel“ 60 fl. — 1760 für „neue doppelte Flügel mit französischem Clavier“ 225 fl. — im selben Jahre abermals für „neue Flügel“ dann „Hofkapell-

Das Pianoforte ist unter den Klaviaturinstrumenten jenes, bei welchem statt der früheren Tangenten von Metallstiften oder der Federzüngelchen beleederte Hämmerchen durch Hebel, welche der Druck auf die Tasten hebt, von unten an die Saiten geschneilt werden; hiedurch unterscheidet sich dieses Instrument wesentlich von den beiden früheren Arten: dem Clavichord und dem Kielflügel. Durch den stärkeren oder schwächeren Anschlag der Hämmerchen, der bei diesem Mechanismus in das Belieben des Spielers gegeben ist, hat dieser daher auch die feineren Schattirungen im Vortrage, die Stärke oder Schwäche des Tones in seiner Gewalt, was namentlich bei dem Kielflügel nicht der Fall war. Als Erfinder wird der Organist an der Nikolai-kirche zu Hamburg, Chr. Gottlieb Schröter (1717) genannt. Anderen verlässigen Nachrichten zufolge werden die Erstlinge der Erfindung dem Klaviermacher Bartolomae Cristofali zu Florenz zugeschrieben, der sie schon früher gemacht hatte. In der That weist auch die italienische Wortform in der Benennung des Instruments, welche doch gewiss von dem Erfinder ausgegangen ist, auf Italien hin. Schröter mag allerdings das Verdienst haben, den noch unvollkommenen Mechanismus weiter ausgebildet und anwendbar gemacht zu haben.

Die ersten Pianoforte wurden in Flügelform gebaut, daher man sie auch Flügel nannte. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts versuchte man auch solche in Tafelform, allein ihr viel schwächeres Organ war nie der vollen starken Resonanz des Flügels fähig.

Die besten Pianoforte verfertigte der Orgelbauer Gottfried Silbermann zu Strassburg, dessen Clavichorde schon weit und breit berühmt waren. Aber erst durch Jos. Andr. Stein, Orgelbauer in Augsburg, wurde das Pianoforte auf einen bis dahin nie erreichten Grad von Vollkommenheit gebracht. Seinen Instrumenten musste endlich das Clavichord und der Kielflügel, diese zwei noch immer beliebten und gesuchten Intrumente, das Feld räumen. Unter seinem Sohn Andreas erlangten die Stein'schen Fortepiano einen weit ausgebreiteten Ruf, so dass sie derselbe über die ganze civilisirte Welt versenden konnte. — 1742 versuchte der Organist Gerber zu Nordhausen auch Pianoforte in aufrecht stehender Form zu bauen und unter Benützung des dabei angewendeten Mecha-

---

und Theolinorgel“ (mit Alabasterpfeifen) 290 fl. — 1766 wieder für neue Flügel 251 fl. 38 kr.; ausserdem wurden an denselben für Reparaturen solcher Instrumente allein in der Zeit von 1753 bis 1772 bezahlt 1581 fl. 36 kr., darunter erscheint eine „Hoforgel“, ein „neues Positiv“, „Orgel und Clavichord“, ein „Raisinstrument von Nussbaum“ und eine „Orgel im Altenhof“.

nismus entstand dann im weiteren Verlaufe dieses Jahrhunderts das Pianino.

144. Klavier, Clavichord in Flügelform mit 5 Oktaven, zweichörig. Verfertigt von dem Klaviermacher *Friedrich Schmahl in Regensburg*, 1692.<sup>1)</sup>

Angekauft um 40 fl.

Beim Clavichord bestehen die Tangenten, welche in die Tasten eingesetzt sind und die Saiten durch ihren Anschlag zum Tönen bringen, aus kleinen Stiften oder Stückchen von Messingblech. Dieses Instrument war schon im 12. oder 13. Jahrhundert vorhanden, freilich noch höchst einfach und unvollkommen. Zwanzig Saiten, in diatonischer Tonreihe vom C gestimmt, bildeten seinen ganzen Tonumfang, der bis Ende des 16. Jahrhunderts sich auf drei Oktaven (E bis  $\bar{A}$ ) ausdehnte.

Gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts umfasste es schon fünf Oktaven (Contra F bis  $\bar{F}$ ). Um diese Zeit hatte es auch bereits allgemeine Verbreitung gefunden. Sein weicher, feiner, sanfter Ton, seine zarte, melodische Stimme hatten das Instrument zum Liebling der musikalischen Welt gemacht, welches es auch bis in die ersten Jahrzehnte des gegenwärtigen Jahrhunderts geblieben ist. Erst das vollkommenere Fortepiano konnte es vollständig verdrängen. Prätorius nennt es das Fundament aller „Clavirten“ Instrumente. Die besten Instrumente, welche europäischen Ruf erlangt haben, verfertigte anfangs des 18. Jahrhunderts Gottfried Silbermann, Orgelbauer zu Strassburg.

Das kleine Spinett (ital. Spinetto, franz. Epinette) von den Engländern schon von jeher „Virginal“, in Deutschland gemeinhin „Instrument“ genannt, hat dieselbe Art der Intonation, aber höchstens 3 Oktaven und meistens nur ein einziges Chor Saiten, die um eine Quart oder Quint höher gestimmt sind als beim Clavichord.

145. Hackbrett, Cymbal, hinten 74 cm, vorne 126 cm lang mit 105 Saiten auf je 5 Stiften in 21 Reihen vertheilt; mit Stimmhammer, die Saiten fehlen. Bezeichnet M. F.

<sup>1)</sup> Auch das Clavichord erscheint unter den beliebten Instrumenten der kurfürstlichen Hofmusik. Der schon vorerwähnte Hofklaviermacher Joseph Glonner verfertigte 1756 für die Kurfürstin „ein dreifaches Clavicord“ um 60 fl., der Instrumentenmacher Mathias Koch zu Strassburg 1757 ein „Instrument“ um 350 fl. und der Kammermusiker Franz Cröner oder Krönig erhielt 1753 für ein zur Kammermusik geliefertes „Klavier“ 80 fl.



Das Hauptinstrument der Zigeuner, war schon im grauesten Altertum bekannt; die Bibel spricht schon davon. Anfangs des vergangenen Jahrhunderts war es zum Tanz ein beliebtes Instrument; heutigen Tags noch wird es in einigen Gegenden der Schweiz, z. B. in Appenzell, in Wallis gebraucht. Nach Europa ist es wahrscheinlich durch die Mauren gekommen. Ihr Hackbrett, gaenon, ist dreichörig und hat 75 Saiten. Die herumziehenden Juden in Russland bedienen sich ebenfalls dieses Hackbretts.

146. Mechanisches Organochordium. Walzenwerk mit Flötenspiel und Clavichord. Ein Flötenregister in doppelter Reihe in einem Umfang von  $1\frac{1}{2}$  Oktaven, nebst einem doppelchörigen Clavichord,  $2\frac{1}{2}$  Oktaven umfassend. Die bestifteten Walzen, durch welche die Hämmerchen gehoben werden, und der Blasbalg werden durch ein 37 kg (74 Pf.) schweres Gewicht in Gang gebracht. Die grossen Walzen, deren noch drei in Reserve sind, messen in der Länge 31,3 cm, im Durchmesser 15 cm. Über den Verfertiger dieser beiden Instrumente enthält der Blasbalg in seinem Innern folgende Angabe: „*Jean Guillaume Weil de Neuwied, fait a Wied Runckel proche Limburg sur Lahn le 3 Decemb. 1793. Nr. 37.*“ Den mechanischen Teil verfertigte „*Joh. Leykes in Creyfeld.*“

Geschenk des Herrn Schäfer, Privatier in Karlsruh.

147. Kriegstrommel mit Rauten bemalt; noch im grössten Massstabe, 50 cm im Durchmesser, 52 cm hoch, das Schlagfell fehlt, das Schallfell ist durchrissen. 1735.

Das Schicksal dieser Trommel schildert folgender im Innern eingeklebter Reimspruch:

Herr Jakob Graf von Liechtenstein<sup>1)</sup>  
 Wolt einstens mein gepiether sein  
 dann er mich vor vilen Jahren  
 Commandiert in Kriegsgefahren  
 dem ich dann biß an sein Endt  
 Threue dienst hab angewendt.

1) Aus steirischem Geschlechte.

Hab den Kriegsman durch meinen Thon  
 Zu marsch und Kampf gemohnet on  
 Hernach lag ich eine lange Zeit  
 Zu meiner Ruh im Schloß Carneil<sup>1)</sup>  
 Hier Thomas Graf von Liechtenstein  
 Thuet aber mein Erlöser sein,  
 Und mich zu ainem angedenken  
 Herrn Franzen Grafen Sug(ger) schenken,  
 Dieser hat mich Restauriert)  
 Zum gebrauch neu aus(staffi)ert.  
 Im Sibenzochen hundert war  
 diß fünff und dreißigste Jahr.

148. Feldtrommel, mit weiss und roten Rauten bemalt, 65 cm hoch, 44 cm Durchmesser.
149. Feldtrommel der freien Reichsstadt Regensburg, mit roten geflammten Zacken bemalt. Auf der einen Seite der doppelköpfige Reichsadler, im Brustschild mit dem Wappen von Regensburg, auf der andern Seite ein Wappen, dessen Tinkturen teilweise undeutlich und verwaschen sind. Sichtbar ist noch ein goldener Greif nebst schwarz und gold halbirten Hiefhörnern im Schilde und als Helmkleinod Büffelhörner mit Pfauenfedern. Neben dem Wappenschild stehen die Buchstaben I. C. G. 1730. Durchmesser 46 cm, Höhe 31 cm.

Angekauft 1868 um 12 fl.

Es ist dieses das Wappen des damals regierenden Bürgermeisters (oder Stadtkämmerers) Glätzl<sup>2)</sup>, der lange Jahre und höchst ehrenvoll sein Amt bekleidete.

150. Bombardon ohne Mundstück, von *Joseph Saurle in München*, 152 cm.
151. Posaune ohne Mundstück von *Joseph Saurle in München*, 111 cm.

1) Bei Bozen.

2) Dieses Wappen befindet sich in Stein noch an der Rückseite des ehemaligen Weinhauses „Zum schwarzen Adler“ in der Pfauengasse zu Regensburg oberhalb einer Thüre eingemauert. Die Familie Glätzl, welche schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Besitze dieses Hauses war, erreichte ihre höchste Blüte unter dem oben erwähnten Stadtkämmere,

**Äthiopische und indoegyptische Instrumente.**

Nummer 152 — 154.

152. Bulgarisches Tambur (Tambur Bulgary), eine schön gearbeitete kleine Laute, 84 cm lang; der lautenartige Bauch oder Körper ist aus einem Stück Ulmenholz zierlich geschnitten, nicht ganz birnförmig zugerundet, sondern mehr zusammengedrückt, wodurch ein sattelartiger mit stumpfer Kante versehener Rücken entsteht. Die Resonanzdecke, etwas gewölbt, ist aus Tannenholz. Das Instrument hat 9 Wirbel, von welchen, wie gewöhnlich bei den egyptischen Instrumenten 4 vorne und 4 seitwärts am Wirbelstocke sich befinden. Die Saiten sind so geordnet, dass zwischen je 4 derselben auf dem Griffbrett ein breiter Raum bleibt, durch dessen Mitte noch eine Saite läuft. Am Halse befinden sich 20 Bünde aus Saiten, zwischen welchen herzförmige rote Korallen eingelegt sind. An der Seite des Bauches ist ein kleines Schalloch; die Spielsaiten fehlen.

Ein bei den Türken beliebtes Instrument, welches mit einem Plektrum aus Schildkrötenschale geschlagen wird.

153. Kissar. Äthiopische Lyra mit 20 Saiten, die nicht durch Wirbel, sondern nur durch Friktion der Stimmringe aus Ledergeflecht gestimmt werden. Der Körper besteht aus einem grossen halben Kürbis, der von einem weissgegerbten Hammelfell überspannt ist; lederne Riemen oder Ochsensehnen halten das Fell über dem Hohlkörper gespannt, und sind überdiess noch auf der Rundung herum durch Messingnägeln niedergehalten. Ein cylindrischer Stab geht durch die Achse dieses trommelartigen Gefässes und bildet den Hals des Instrumentes, an welchem sich die Stimmringe auf- und niederschieben lassen. Zwei Stützen, zu beiden Seiten des Mittelstabes und ein Stab noch querüber durch die Löcher an beiden Seiten des Trommelfells gesteckt, um die Spannringe des Felles zu unterstützen.

Die 20 Saiten, welche unten an einem eisernen Ring befestigt sind, laufen nicht nebeneinander, sondern sind in zwei parallelen Reihen übereinander an einem zu diesem Zwecke an beiden Seiten mit je 10 Kerben versehenen Stég ausgespannt, der mit seiner schmalen Seite auf dem Trommelfell ruht. Eine rechtwinklige Öffnung an der Seite des halbkugeligen Körpers, soll den Schallwellen einen Ausgang bieten. Länge 1,6 m, Breite 41 cm.

Geschenk des Herrn K. Förster, herzogl. sächs. Hofrath.

154. Balalaika, eine ein- oder auch zweisaitige alt-russische Pandora. Der Körper bildet ein gleichschenkeliges, beinahe gleichseitiges Dreieck, dessen zwei einander gegenüberstehende, schwach einwärts gebogene Seiten ohne Unterbrechung in den langen Hals auslaufen. Resonanzdecke und Boden sind beide eben und parallel, sowie das ganze Instrument nur aus ein und demselben Holze gearbeitet ist. In der Resonanzdecke sind in Kreuzform fünf kleine Schalllöcher; unten an den Seiten ein rundes und ein dreieckiges Schalloch. In dem oben schief abgeschnittenen Halse befinden sich nur zwei Wirbel für zwei Saiten, welche zwar mit den Fingern oder einer Feder geschneilt, aber nur auf einer die Töne gegriffen werden, während die andere immer nur einen Ton gibt. Die Saiten fehlen.
155. Hackbrett, mit 125 Saiten in 25 Reihen auf je 5 Wirbel, ausserdem 24 längere Saiten in 8 Reihen zu je 3 Wirbel; die Stege fehlen. 3 durchbrochen verzierte Schalllöcher. Mit einem Tragriemen.
156. Kleiner deutscher Kielflügel (Clavicymbalum oder Gravecymbalum (ital. Cembalo, franz. Clavecin), zweichörig, mit 4 Oktaven zu 48 Tönen. Die Halbtöne Cis, Dis, Eis, Gis fehlen im Basse. Sechs Tonveränderungen werden durch 6 Register, die sich an der rechten und linken Seite des Vorsetzbrettes befinden, hervorgebracht; vier Reihen von Docken oder



Springern mit ihren Rabenfederkielzungen sind vorhanden, welche die Saiten an einem dem Stimmstocke näheren oder von diesem entfernteren Teile angreifen und dadurch das Forte oder Piano hervorbringen, daneben befindet sich noch ein Zug mit Docken, deren Tangenten aus Messing statt aus Rabenkielen gemacht sind, welche die irische Harfe nachahmen. Deckel über den Docken und innere Randeinfassung mit feinem Holzschnittwerk eingelegt. Mitte des 18. Jahrhunderts.

Das Instrument wurde 1862 um 22 fl. erworben.

Die Benennung „Kielflügel“ enthält zwei Begriffe. Der erste Teil derselben rührt von den zugespitzten Züngelchen oder Tangenten her, welche aus Rabenfederkielen, in der Folge, wiewol selten auch aus Messing oder Ochsenleder gemacht wurden. Die Benennungen „Flügel“ und „Schweinskopf“, welche schon sehr frühe vorkommen, sind seiner spitzzulaufenden, diesen Dingen ähnlichen Form entnommen. Der Tonumfang des Flügels durchlief gewöhnlich die Scala von  $c$  bis zum  $\bar{c}$  oder  $\bar{d}$ , das spätere verbesserte Instrument musste aber 5 Oktaven ( $f$  bis  $\bar{f}$ ) umfassen.

Dem Kielflügel gleich wird das Clavicitherium oder die Clavierharfe intonirt. Bei gleichem Tonumfang hat dasselbe auch gleichen Bau und gleiche Form, der Unterschied besteht nur in dem senkrecht aufstehenden Resonanzboden.

157. Mechanische Schlagharfe. Walzenwerk mit Clavichord,  $1\frac{1}{2}$  Oktaven, dreichörig. Stimmung  $C d e f f l s g a h c d e f f l s g a h e$ .

Das 70 cm lange Instrumentlein befindet sich in einem 61 cm hohen und 22 cm tiefen Schränkchen mit geschnitzten Doppelthüren und Malereien im Innern, wo sich Figürchen: Schäfer und Schäferin mit Schalmel und Laute, Schafe, Brunnen u. a. befinden, welche durch eine eigene mechanische Vorrichtung mit der Hand bewegt werden.

158. Geige mit Bogen und

159. Guitarre.

Diese beiden Gegenstände kommen hier nur als Kuriositäten in Betracht. Dieselben sind, wie die aufgeklebten Zettel angeben, von Anton Festner, Tischler von Kösching bei Ingolstadt und Soldat der 8. Compagnie des 2. bayerischen Infanterie-Regiments „Kronprinz“ während des Waffenstill-

standes vor Paris in der Zeit vom 20. Jänner bis 26. Februar 1871 zu la Fères aus Cigarrenbrettchen verfertigt worden. Die dazu gebrauchten Instrumente waren ein Taschenmesser und Glässerchen nebst Leim. Eine Photographie zeigt den Verfertiger mit einem Kriegsgefährten auf den Instrumenten spielend.

1. 100. Leier, Bauernleier, deutsche Leier (Lyra tedesca, Lyra, Viëlle). Auf dem hohen geigenähnlichen Kasten befinden sich 4 Saiten und 11 Tasten. Statt des Bogens bringt ein mit Colophonium bestrichenes Rad die zwei in Einklang gestimmten Saiten zum Tönen und die Tasten drücken statt der Finger die Griffsaiten nieder. Zwei Saiten zur rechten und linken des Rades geben immer den Grundton an. Das Instrument gibt 10 bis 12 Töne in diatonischer Reihe.

Die Bauern-, Bettler-, oder Weiberleier ist eine uralte deutsche Erfindung und schon im 10. Jahrhundert bekannt. Im 14. Jahrhundert in Frankreich ein gutes, und in Süddeutschland viel gebrauchtes Instrument, welches namentlich zu den Tänzen des Landvolks gerne gespielt wurde, aber von den Kunstpfeifern nebst der Fiedel wenig geachtet, einzig in den Händen fahrender Spielleute war.

Verbessert wurde die Bauernleier im Jahre 1757 durch den Franzosen Batou, dann durch den Amtsschösser Biedermann im Schloss Beichlingen 1780, der sich sogar in Erfurt mit vielem Beifall auf derselben hatte hören lassen.

3. 101. Orgelleier, eine verbesserte Bauernleier. Unter den Saiten liegt eine Reihe von gedeckten Orgelpfeifen, welche zugleich mit den Saiten ertönen. Statt der 6 Wirbel und 11 Tasten hat das Instrument 24 Tasten, und um diese grosse Anzahl in die Räume der Löcher zu bringen, sind sie in 14 schwarze Untertassen und 9 weisse Obertassen abgeteilt. In dem 22 cm hohen Körper befindet sich ein Blasbalg mit Wiederbläser und die Kurbel, welche das Friktions- oder Geigenbogenrad dreht, setzt auch den Blasbalg in Bewegung. Die Kanten sind mit Elfenbein und Ebenholz eingelegt, den Wirbelstock krönt ein geschnitzter Kopf. Auf der Decke ist zu lesen: *Faite par Philibert Luboz à Amsterdam.* 18. Jahrhundert. Länge 53,5 cm.
- 4.
- 5.

162. Hackbrett oder Cymbal, 62 cm hinten, 111 cm vorne lang, mit 5 Stimmlättchen von C bis e, 3- bis 4 chörig mit 126 Saiten auf je 6 Wirbel und 21 Reihen verteilt; hiebei ein eiserner Stimmschlüssel und zwei hölzerne Schlagstäbchen; die vier Schalllöcher sind in Ornamenten durchbrochen.
163. Gemeine oder Davidsharfe mit 32 Saiten, sehr schadhafte, 104 cm lang. f  
Ende des 18. Jahrhunderts.
164. Cymbal, ein stark abgestumpftes, gleichschenkeliges Dreieck bildend, mit vergoldetem Schnitzwerk reich verziert. Grösste Breite 103 cm, 28 Stimmnägelreihen, jede zu 4 Stiften mit 112 Saiten. G ist wie alle übrigen vierchörig, 74,5 cm lang. 4 Oktaven, die sehr sinnreich auf dem kleinen Raum verteilt sind.  
1860 um 30 fl. angekauft.
165. Modell einer Viola di Gamba in Lederfutteral sammt Bogen; äusserst zierlich gearbeitet, mit Perlmutter und Elfenbein eingelegt, 14 cm lang. Verrfertigt von *Paolo Aletzie, Monaco* 1730.  
Im Jahre 1865 um 10 fl. angekauft.
166. Modell einer Pochette von gravirtem Elfenbein, äusserst feine Arbeit, 20 cm lang, 1,5 cm breit.
167. Buchregal. Ein kurzes, tragbares Zungenwerk, Regal genannt, welches zusammengelegt einen etwas dicken Folianten bildet. Wird das Buch auseinander geschlagen, so bilden die beiden Deckel desselben die Oberplatten der 2 Blasbälge. Aus dem Innern wird die in 2 Teile geteilte Claviatur, welche unter sich die Windlade und die Zungenpfeifen, also die ganze Orgel trägt, herausgenommen, auseinander geschlagen und an das Buch selbst, welches die beiden Blasbälge bildet, gesteckt. Der Umfang des Manuals ist der einer Orgel von 48 Tasten oder 4 Oktaven von C bis  $\bar{e}$ , wo nur das tiefste eis fehlt.  
Ankaufspreis 4 fl.

Man gebrauchte diese kleinen Orgelwerke häufig bei fürstlichen Tafelmusiken und Concerten statt des Clavicymbels, allein die Resonanz war, weil die Pfeifen in dem kleinen Körper und engen Raume auch nur sehr klein sein konnten, nicht sehr angenehm, sondern, wie sich Prätorius ausdrückt, „gar zu Schnarrhaftig“.

Als Erfinder der Regalwerke wird der Orgelbauer Rall in Nürnberg 1575 genannt; nach andern Angaben wird auch Augsburg als der Erfindungsort angegeben, allein diese Regalwerke gab es neben andern Orgelwerken um 1500 schon längst, ihre Erfindung dürfte daher jedenfalls weit in das 15. Jahrhundert hineinreichen. In Wien verstand man dieselben um 1600 bereits besser als irgend anderswo zu machen.

1. 168. Melophon. Zungenwerk. Der guitarreförmige Körper geht in einen Hals aus, der an seinem Kopfe in 7 Reihen 84 Metalldrücker hat, welche mit 58 über die ganze Oberfläche des Instruments verteilte Klappen durch Metalldrähte in Verbindung stehen. Ein Ziehblasbalg, der den ganzen unteren hohlen Kasten einnimmt, bringt das Instrument zum tönen, indem er die Luft durch 2 oberhalb befindliche Ventile auf die unter den Klappen eingebrachten Stahlzungen, ähnlich jenen einer Harmonika, spielen lässt. Die letzteren sind mit der Guidonischen Tabulatur (Solmisation) bezeichnet. Länge des Kastens 56 cm, Höhe 20 cm; Hals 19 cm lang, 6,5 cm breit.

2. Erfunden wurde das Melophon von dem Uhrmacher Leclerc in Paris 1837, es ist aber wenig gekannt. Halevy soll es zu einer seiner Opern benützt haben.

3. 169. Pedalarfe mit 37 Saiten zu 5 Oktaven, diatonisch und mit 7 Pedalen, 3 auf der linken, 4 auf der rechten Seite, durch welche die 7 Töne der Oktav durch alle Saiten um einen halben Ton erhöht werden können. Mit Malerei und reichem Schnitzwerk verziert. Nach der Bezeichnung: F. I. NADERMANN A PARIS ist dieses wahrscheinlich dieselbe Harfe, auf welcher sich Nadermann, der erste Harfenspieler seiner Zeit, 1802 in München hören liess.

4. Angekauft um 22 fl.



Anfangs des 17. Jahrhunderts waren dreierlei Arten von Harfen bekannt:

1. die gemeine einfache oder Davids-Harfe, mit 24 Saiten vom  $F$  bis ins  $\bar{c}$  und  $\bar{a}$ , ohne halbe Töne,
2. die Grossdoppelharfe, auch Spitz- und Flügelharfe genannt, chromatisch, deren Saiten in zwei durch einen Resonanzboden getrennte Reihen gespannt waren, auf der einen Saite für die linke Hand 32 Töne, von  $c$  bis  $gis$ , auf der anderen für die rechte Hand 30 Töne von  $g$  bis  $\bar{\bar{c}}$ ,
3. die irländische Harfe mit 43 starken Messingsaiten in der chromatischen Tonleiter von  $c$  bis  $\bar{\bar{c}}$  mit überaus lieblicher Resonanz.

Bis ins 18. Jahrhundert war die Harfe noch ziemlich mangelhaft; die Töne gingen in der diatonischen Scala von  $c$  bis  $c$  oder  $a$ , die halben Töne wurden durch den Druck des Daumens an den Hals erzeugt oder durch Riegel, welche sich unterhalb der Stimmnägel befinden und die Saiten um einen halben Ton verkürzen. Das Instrument musste für die Tonart, aus welcher gespielt werden sollte, jedesmal umgestimmt werden. Erst durch die Erfindung der Pedalharfe wurden diese Mängel beseitigt. Der Harfenspieler Hochbrucker in Donauwörth war der erste, welcher Pedalharfen mit 5 Tritten verfertigte (1720); Cousineau, Harfner der Gräfin von Artois (1782) und der Harfenist J. B. Krumpholz in Paris (1787), ein Böhme seiner Abkunft nach und Andere erweiterten und verbesserten diese Erfindung noch mehr. Nademann in Paris namentlich verbesserte die Pedalharfe in ihren wesentlichen Elementen. Seine Harfen mit 7 Pedalen verbreiteten sich über die ganze civilisirte Welt und die seit 1812 berühmten Harfen der Gebrüder Erard <sup>1)</sup>, Klaviermacher in Paris, sind grösstentheils nach den Prinzipien und Angaben Nademann's gebaut.

Die vorzüglichsten Harfenkompositeure waren Gluck und Nademann.

170. Kielflügel, Clavicymbel mit 4 Tonveränderungen (Registern) auf dem Vorsatzbrett, welche wie bei allen Orgeln von der linken nach der rechten geschoben werden; dieselben heissen links Nr. 1 OCTAVE, Nr. 2 VNISON, rechts Nr. 1 CELESTIAL HARPE, Nr. 2 WELSH HARP. Das Instrument umfasst fünf

<sup>1)</sup> Dieselben stammten aus Strassburg, siedelten 1780 nach Paris und gallicisirten ihren guten deutschen Namen „Ehrhardt“ in Erard

Oktaven von F bis f. Auf dem Vorsatzbrett ist zu lesen: Josephus Merlin Privilegiarius Novi Forte Piano Nr. 80. Londini 1780.

Der Bezug ist dreihörig, d. h. er besteht aus 3 Saiten, von welchen jedoch eine dritte aus Messing in der Oktav gestimmt ist, aber erst bei der zweiten Oktav beginnt; die Saiten werden durch zugespitzte Züngelchen aus einer Rabenfeder zum Tönen gebracht, welche in die vertikalen Springer eingekeilt sind, die auf dem hintern Ende der Tasten aufsitzen. Merlin hat noch Hämmerchen über den Saiten angebracht, um den Zug „Celestiale Harp“ hervorzubringen. Da bei diesen Flügeln durch den Anschlag selbst kein Piano und Forte hervorgebracht werden kann, so hat man zu diesem Zwecke die sogenannten Register erfunden, welche bewirken, dass bald die eine, bald die andere Saite, bald die Oktav allein, bald alle drei miteinander angeschlagen werden. Kleine Keile aus Leder, welche durch den Registerzug „Welsh harp“ unter die Saiten geschoben werden, bewirken die Tonschattirung, welche mit der wälschen Harfe Aehnlichkeit hat. Zur Imitation der Celestiale harp schiebt der nächste Registerzug die Zähne einer gezahnten Messingschiene gegen die linke der zwei Saiten, welche die Töne bilden. An diesem grossen Flügel hat Merlin zugleich die von ihm erfundene Phantasier- oder Copirmaschine angebracht, welche ihm später der Fürst Gallizin abkaufte. Das Copirnotenpapier wird durch zwei Cylinder ausgespannt und wickelt sich von dem Schreibcylinder am hinteren Ende des Pianoforte ab und auf den am vorderen Ende des Piano zur linken hinter den Docken sich drehenden Magazincylinder. So viel gespitzte Bleistifte als Tasten stehen mit dem letzten in Verbindung und werden, sobald die Taste angedrückt wird, auch gegen das Papier auf dem hintersten Cylinder gedrückt, von welchem sich das Papier während des Spieles langsam ab und auf dem vordersten Cylinder aufwickelt. Eine ähnliche Maschine hatte schon der Justizrath Joh. Friedr. Unger zu Einbeck angegeben, die in Berlin ausgeführt worden ist. Der erste Versuch, eine solche Copirmaschine zu konstruiren stammt aus dem Jahre 1745.

171. Ein Sprachrohr, Länge 1,20 m, Durchmesser der Mündung 0,52 m.
172. Ein gleiches, Länge 1,31 m, Durchmesser 0,31 m.

Die beiden Gegenstände sind aus der physikalischen Abteilung der Universität Würzburg, welche ihre sämtlichen veralteten physikalischen Instrumente an das Nationalmuseum abgegeben hat.

173. Notenpult von Eichenholz mit geschnitztem vierteiligen Fuss.
174. Klavierdeckel in Flügelform mit einem Gemälde von Franz Francke, geb. 1582, gest. 1640.

Das Gemälde stellt das Festmahl vor, welches nach der biblischen Erzählung (Buch Daniel, Kap. 5) Belsazar, der letzte König von Babylonien den tausend Vornehmsten seines Hofes gegeben hat. In der Trunkenheit liess er die kostbaren goldenen und silbernen Gefässe herbeibringen, welche sein Vater Nebukadnezar aus dem Tempel zu Jerusalem als Beute fortgeführt hatte. Der König, alle seine Hofschranzen, Frauen und Keksweiber tranken aus diesen Tempelgeschirren zum Preise ihrer Götzen. Da erschienen von unsichtbarer Hand geschrieben an der beleuchteten Wand des Saales die Worte: „mene tekel upharsin“. „Gezält, gewogen und geteilt“, d. h. Gott hat dein Reich gezält (zu endigen bestimmt); du bist auf der Waage gewogen und zu gering befunden worden; dein Reich wird (von den Feinden) zerteilt, — so nemlich deutete Daniel, einer der gefangenen Juden, der als Prophet in grossem Ansehen stand, dem geängstigten König die Geisterschrift, seinen nahen Sturz ankündend, der auch alsbald erfolgte. Cyrus der Perserkönig, welcher Belsazar mit Krieg überzogen hatte, eroberte Babylon noch während des Festes, indem er im Bette des Euphrat, den er hatte ableiten lassen, in die Stadt eindrang (538 v. Chr.) Belsazar, bei den Profanschriftstellern Nabonedus genannt, wurde noch in derselben Nacht erschlagen.

Das figurenreiche Gemälde im Stil und Geschmack der Zeit des Künstlers bedeckt die ganze Fläche des Clavierdeckels. Über einen langen Raum desselben zieht sich die dichtbesetzte, mit goldenen Platten und Geschirren reich belegte Tafel hin bis in den Hintergrund, welchen ein säulenverzierter altarartiger Aufbau abschliesst. Die Orgie ist in vollem Gange, niemand bemerkt noch die an die beleuchtete Wand geschriebenen verhängnissvollen Zeichen. Der alte König und die Königin mit entblösstem Busen sitzen inmitten der Tafel, umgeben von ihren Gästen und Hofschranzen, zwischen welchen blondhaarige Hetären halb oder ganz entkleidet die goldenen Trinkschalen schwingen. Im Vordergrunde links befindet sich das Orchester, aus lauter Weibern gebildet, welche die Tafelmusik mit Gesang, Klavier, Laute, Geige, Kontrabass und Posaune exekutiren; oberhalb derselben hantiert eine Dienerin an einem mit goldenen Prachtgeschirren besetzten Kredenz-tisch. Rechts am schmalen Ende des Klavierdeckels tragen Aufwärter, eine Treppe heraufsteigend und vom Ceremonien-

meister mit langem Stabe geleitet in einer Reihe hintereinander kommend verschiedene Schaustücke zur Tafel. Allenthalben verbreiten vielarmige Wand- und Tafelleuchter den Glanz unzähliger Lichter über den Saal.

175. Lebensgrosses Bildniss einer Dame, in der Tracht des letzten Fünftels des 17. Jahrhunderts, das Cymbal schlagend, auf Holz gemalt und ausgeschnitten, Höhe 145 cm.
176. Reliefbildchen aus Kleiderstoffen. Dasselbe stellt Mozart als Kind dar, mit seinem Vater Leopold, fürstbischöflichen Kapellmeister zu Salzburg und seiner Schwester Anna Klavier spielend. Die Kleider sollen aus denselben Stoffen gefertigt sein, welche die genannten Personen wirklich getragen haben.

### Im Schaukasten I.

177. Unterer Teil einer flûte à bec mit 2 Klappen, 8 offenen Tonlöchern, von denen die untersten zwei nebeneinander liegen und einem rückwärts für den Daumen, 23,5 cm.

### Im Schaukasten II.

178. Olifant. Kriegs- oder Heerhorn aus dem bearbeiteten Stosszahn eines Elefanten.

Olifant (nach dem altfranzösischen Wort olifant, deutsch Helfant) nannte man im Mittelalter allgemein die Kriegshörner aus Elfenbein, insbesondere wurde das Kriegshorn Rolands, eines der Paladine Karls des Grossen also benannt („Ruoland blis Olfanten sin horn“). Da dasselbe als „tuba eburnea“ bezeichnet ist, muss es wohl von Elfenbein gewesen sein.

Das hier vorliegende Horn hat das Mundstück nicht an der Spitze, sondern 20 cm davon entfernt in der inneren Biegung, wo es als eine 0,12 cm breite und 0,22 cm lange Spalte mit einem aus dem Zahn herausgeschnittenen erhöhten Rande oder Wulste erscheint. Von da weg zieht sich ein gerader schmaler

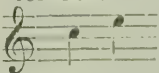


Streifen abwärts, der in eine zackige Quaste oder einen Latz endigt. 12 cm von der Mündung läuft eine Zickzakbinde um das Horn. Oberhalb derselben liegt ein ganz gleicher kurzer (4 cm) Zickzakstreifen und ein zweiter doppelter auf der entgegengesetzten Seite unterhalb derselben. Auf der äusseren Bauchung befindet sich eine 12 cm lange Eidechse oder Krokodil, wie alle Ornamente flach erhaben aus dem Zahn geschnitten. Der schadhafte Rand hat einfache Einschnitte, die Spitze ist flachknopfig. Zeichnung und Ausführung, wie die ganze Bearbeitung des Zahnes ziemlich roh. Länge des Horns 79 cm. Durchmesser der elliptischen Mündung 5 zu 6 1/2 cm.

Ganz in der nemlichen Form und Ausschmückung kommen solche Hörner auch in andern Sammlungen vor. Die eigentümliche in Europa ganz ungewöhnliche Art ihres Gebrauches mit der Mundspalte in der Mitte des Horns, die einfachen, fremdartigen, fast mit typischer Gleichmässigkeit vorkommenden Linien in den Zeichnungen der Ornamente bei verschiedenen Exemplaren, die rohe Zeichnung und Ausführung derselben mussten zu der Annahme führen, dass der Olifant ein afrikanisches, ein in Afrika gefertigtes Instrument ist, welches dann in Eüropa, wohin es seinen Weg gefunden hat, erst den angegebenen Namen erhalten hat <sup>1)</sup> Damit können jedoch nur

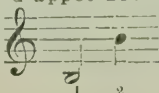
1) Diese Annahme hat eine gewisse Bestätigung erfahren, welche sich in dem „Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental du conservatoire royal de musique de Bruxelles 1880“, verfasst von „Victor Mahillon, conservateur du musée etc.“ gefunden hat. Bei der Beschreibung der aussereuropäischen Musikinstrumente sind zwei Hörner angeführt, welche ihrer Beschreibung nach hieher gehören und wovon eines entschieden ein sogenannter Olifant ist, wenngleich es mit diesem, wie es scheint, dem Verfasser unbekannten Namen nicht aufgeführt ist, sondern nur eine Trompete genannt wird. Seite 292 ist zu lesen:

Soudan. 373 Barghoumi Corne d'antilope avec une embouchure latérale contre les bords de laquelle on appuie les lèvres

Il donne des sons  dont l'ordre irrégulier est produit par

les imperfections de la colonne d'air et de son embouchure.

Egypte. 374 Trompette. Elle est faite de la pointe d'une dent d'éléphant, une ouverture latérale sert d'embouchure. C'est l'instrument d'appel des nègres en temps de guerre ou de fête, il

donne les sons 

solche Hörner gemeint sein, welche die bezeichneten charakteristischen Merkmale an sich tragen, und nicht jene Instrumente, welche Skulpturen in entschieden abendländischem Stil und Charakter an sich tragen und an der Spitze angeblasen werden und auch Olifant genannt werden.

Der hauptsächlichste Gebrauch des Olifant fällt in das 10. bis 12. Jahrhundert.

179. Bassethorn, von eigentümlicher Gestalt. Es bildet zwei ineinanderstehende Rechtecke, ein grösseres und ein kleineres, welche zur gemeinschaftlichen Basis, die eine Kurzseite haben, an deren verlängerten Endpunkten Mundstück und Schalltrichter sind. 8 mit Klappen verdeckte, 6 offene Tonlöcher und eines für den Daumen vermitteln die Tonabstufungen. Der weite elliptische Schallbecher von Messing hat im Durchmesser 16 zu 21,5 cm. 18. Jahrh. f

Aus dem k. Hof- und Nationaltheater zu München abgegeben.

#### Im Schaukasten IV.

180. Futteral für vier Feldpfeifen in verschiedenen Dimensionen — einmal 79, dann 66 cm und zweimal für die Mittelstimmen 55,5 cm — mit schwarzem Leder überzogen und oben mit einem eisernen Bande beschlagen, woran ein kleiner Ring für ein Tragband, an welchem der „pfeiffensack“ über die Schulter gehängt wurde.

#### Im Schaukasten I.

181. Kleine Schnabelflöte (Vogelpfeife, Flageolet) von Elfenbein, mit 4 Tonlöchern, wovon die 2 unteren grösser, dann 2 Daumenlöcher, ein kleineres oben, ein grösseres unten, 14 cm. a oder ais

Trophäe über der Thür zum Saal 14 aus folgenden neueren, aber nicht mehr gebrauchten Militär-Instrumenten:

- 182—185. Vier Naturhörner.

- 186} 2 Signaltrompeten.  
 187}  
 188} 2 Schützenhörner.  
 189}  
 190—194. 5 Trompeten.  
 195. eine Posaune,  
     dann mehrere Vorsteckbögen für die vorgenannten  
     Instrumente.  
 196} 2 Feuerwehr-Signalhörner.  
 197}  
 198. eine Feldtrommel.

Als spätere Erwerbungen sind noch nachträglich einzureihen:

### An der Nordwand.

199. Marintrompete, mit siebenseitigem polygonalen Körper aus Ahornholz. Statt Bünden bezeichnen am Halse von oben herab die Buchstaben **C H A G F E D C G E C G A** die Tonlage. Der Körper misst 106 cm, der Hals 50, der Wirbel 14 cm, denselben zierte oben ein Schildchen und durch den Wirbelkasten geht ein eiserner Stift, der aussen durch eine Schraube, die in ein Rad eingreift, umgedreht wird, um die starke Saite zu spannen.
200. Marintrompete, wie die vorige, die Maasse sind für den Körper 132 cm, Hals 51,5, Wirbelkasten 16, sohin im Ganzen 199,5 cm. Den Wirbelstock krönt ein Löwenkopf; die Saite mit Steg ist wie bei dem vorhergehenden Instrument vorhanden; die Buchstaben am Hals sind: **C H A G F E D C G E C G**

Ein Zettel im Innern ist beschrieben: *Johann Ulrich Fischer Lauten Macher in Landshut 1720.* Ein Beweis dafür, wie weit der Gebrauch des Trumscheit in das gegenwärtige Jahrhundert hereinreichte.

## Gestell an der Südwand.

201. Es-Trompete ohne Mundstück mit 4 Klappen.  
 202. Klappenhorn ohne Mundstück, bezeichnet I. S.  
 203. Chromatische Trompete mit 2 Ventilen von  
*Georg Saurle in München. F*  
 204. Naturhorn.

Diese 4 Instrumente sind ein Geschenk des Herrn Xaver Welle in Mainburg.

## Gestell VII.

205. Marintrompete. Der fünfseitige, unten einwärts gebogene Schallkörper misst oben vom Hals weg in der Breite 5,5 cm, unten 40 cm, und hat eine Länge von 177 cm, wovon 54 auf den Hals kommen, auf welchem die zu greifenden Töne von oben herab durch die Buchstaben **B A G F E D A F D A** angegeben sind.

Aus Brunnen am Vierwaldstädtersee, Kanton Schwyz.  
 1882 um 33 Mark angekauft.

## An der Nordwand unter dem Fenster.

206. Fortepiano, 5 Oktaven umfassend, zweichörig.

Eine auf dem Resonanzboden eingeklebte in Kupfer gestochene Geschäftsetikette bezeichnet das Instrument von „*Louis Dulcken, Churf. Hof mechanischen Forte piano maker wohnhaft vor dem Kest Thoerl in seiner eigenen Behausung*“  $\frac{C}{V}$  Nr. 39 in München. 1792<sup>1)</sup>

Geschenk des k. Hofklavierfabrikanten Herrn Max Josef Schramm.

1) Johann Ludwig Dulken, Mechaniker und Klavermacher, war als kurfürstlicher Hofpianofortemacher angestellt und kommt als solcher zum erstenmal in der Hofrechnung von 1787 mit einer Besoldung von 300 fl. vor, 1790 mit 350, 1793 mit 400 fl.



## Im Schaukasten I.

207. Sackpfeife, deutscher Bock, Dudelsack, mit 2 Spielröhren und 2 Stimmern, wovon der eine fehlt; geht durch die ganze chromatische Scala. Ende des 18. Jahrhunderts.

Im Jahre 1883 um 20 Mark angekauft.

Beim Landvolk zu Tanz und Spiel noch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts beliebt.

208. Ophicleide von *G. Saurle in München.* b

Nicht unerwähnt darf ein im Saal 5 der Renaissanceabteilung links neben dem Eingang aufgestelltes zierliches Schränkchen bleiben, in dessen unterem Teil ein niedliches Klavierinstrument verborgen ist. Schlägt man die im Sockel befindliche, nach aufwärts schliessende Klappe herab, so zeigt sich eine kleine Claviatur, welche sich gerade so viel hervorziehen lässt, als zum Spiele nötig ist. Das noch ganz unversehrte Instrument ist 70 cm lang, 21 cm tief und umfasst  $2\frac{1}{2}$  Oktaven. Die Besaitung ist von Stahl, doppelchörig; die Intonation ist dieselbe, wie beim Kielflügel: nemlich die Tangenten, durch welche die Saiten geschnellt werden, bestehen in winzigen Züngelchen von Rabenfederkielen, welche in die Doken eingesetzt sind.

Dieses reizende, mit geschmackvollen Ornamenten und fein stilisirten Intarsien reich ausgestattete Schränkchen zierte gewiss einst das trauliche Gemach einer Dame von Stand, wo dieselbe den Wiederhall ihrer eigenen Gemütsstimmung den Saiten entlockte.



1

2.

3.

4

5.

*Acad. Inst.*  
BRITISH MUSEUM.

---

A GUIDE

TO THE

MANUSCRIPTS AND PRINTED BOOKS

ILLUSTRATING THE PROGRESS OF

MUSICAL NOTATION,

EXHIBITED IN THE

DEPARTMENT OF MANUSCRIPTS AND THE  
KING'S LIBRARY.

---

PRINTED BY ORDER OF THE TRUSTEES.

1885.

*Price One Penny.*

1  
LONDON :

2.  
3.  
4  
5.  
PRINTED BY WILLIAM CLOWES AND SONS, LIMITED,  
STAMFORD STREET AND CHARING CROSS.



A TEMPORARY exhibition of Manuscripts illustrating the history of Musical Notation has been arranged in the Saloon of the Department of MSS. It is supplemented by a smaller number of printed books which are displayed in the King's Library.

The collection of MSS. covers the long period of nearly a thousand years, from the 10th century to the present time. In them can be followed the growth of Musical Notation, through its various stages, from the simple breath-signs, or Pneums, to the system of our own day; and the development of the five-line stave from the adoption of the single line.

In the large upright case, marked A., in the centre of the saloon, are placed the earliest specimens, nearly all being Church service-books. These are supplemented by MSS. of similar character, displayed in Table-case B.; in which will also be found some early examples of secular compositions, those of English origin having a special interest. Part-songs, music for the virginals and lute, and other works of the 16th and 17th centuries, are exhibited in Table-case C. And in Table-case D. is a series of MSS. ornamented with drawings or illuminations, in which the various musical instruments of the Middle Ages are incidentally represented. The Tables E. and F. are fitted with frames, which enclose autograph compositions of some of the most famous modern composers.

Among works which deal with the subjects of Early Music and Musical Notation are—

Chappell's "Popular Music of the Olden Time;"  
Coussemaker's "Histoire de l'Harmonie du Moyen Age;"  
Gerbert's "De Cantu et Musicâ Ecclesiæ," vol. ii.;  
Riemann's "Studien zur Geschichte der Notenschrift";  
and articles in Grove's "Dictionary of Music and Musicians," and Stainer and Barrett's "Dictionary of Musical Terms."

E. MAUNDE THOMPSON.

*Dept. of MSS.*

*10th June, 1885.*

1

2.

3

4

5.

# MANUSCRIPTS

## ILLUSTRATING THE PROGRESS OF

# MUSICAL NOTATION.

---

### CASE A.

#### CHURCH SERVICE-BOOKS, ETC.

1. FRANCE: 10th century. Hymns, in Latin; with PNEUMS. [Harl. MS. 2688.]
2. ITALY: 11th-12th century. Hymns, proses, etc., in Latin; with PNEUMS. [Royal MS. 8 C. xiii.]
3. FRANCE: 11th century. Gradual or musical services for the Mass, in Latin, of the use of Toulouse; with PNEUMS. [Harl. MS. 4951.]
4. ENGLAND: 11th century. Hymns for special festivals, in Latin, illustrated with miniatures; with PNEUMS. [Cotton MS., Calig. A. xiv.]
5. ENGLAND: 11th century. Antiphons and Responses, in Latin; with PNEUMS. [Harl. MS. 1117.]
6. ENGLAND: 11th century. Litany, in Latin, sung at the coronation of Matilda, wife of William the Conqueror; with PNEUMS. [Cotton MS., Vitell. E. xii.]
7. ENGLAND: late 11th century. Breviary, in Latin; with PNEUMS to the antiphons, responses, etc. [Harl. MS. 2961.]
8. SPAIN: 11th century. Mozarabic Antiphonal, or musical services for the canonical hours, in Latin, written in Visigothic characters; with PNEUMS. From the monastery of San Domingo de Silos, near Burgos. [Add. MS. 30,850.]
9. SPAIN: 11th century. Mozarabic Breviary, in Latin,

- written in Visigothic characters; with PNEUMS to the antiphons, responses, etc. From the monastery of S n Domingo de Silos, near Burgos. [Add. MS. 30,848.]
10. GERMANY: late 11th century. Missal, in Latin; with PNEUMS. [Add. MS. 32,247.]
  11. FRANCE: 11th or 12th century. Gradual, or musical services for the Mass, in Latin; with PNEUMS. [Eg. MS. 857.]
  12. France: 12th century. Breviary, in Latin; with PNEUMS to the antiphons, responses, etc. From the Abbey of Moissac. [Havl. MS. 2914.]
  13. GERMANY: 11th century. Sequences, in Latin, with PNEUMS. [Add. MS. 19,768.]
  14. GERMANY: early 13th century. Antiphonal, or musical services for the canonical hours, in Latin, of the use of Strasburg; with PNEUMS. Miracle plays are introduced into the services of certain days. The play of the Magi is exhibited. [Add. MS. 23,922.]
  15. GERMANY: 12th century. Breviary, in Latin, of the use of Treves; with PNEUMS to the antiphons, responses, etc. [Add. MS. 18,496.]
  16. NETHERLANDS: 12th century. Missal, in Latin; with PNEUMS to the prefaces, etc. From Parc Abbey, Louvain. [Add. MS. 11,862.]
  17. NETHERLANDS or GERMANY: end of 12th century. Breviary, in Latin; with PNEUMS to the antiphons, responses, etc. [Add. MS. 27,920.]
  18. GERMANY: 13th century. Gradual, or musical services for the Mass, in Latin; with PNEUMS. [Add. MS. 24,680.]
  19. SAVOY: 13th century. Gradual, or musical services for the Mass, in Latin; the notation having a single red line. From the Carthusian monastery du Reposoir, Haute Savoie. [Add. MS. 31,384.]
  20. SPAIN: 13th century. Antiphonal, or musical services for the canonical hours, in Latin; the notation having a single red line, or two lines, red and yellow. [Add. MS. 29,988.]
  21. GERMANY: 13th century. Antiphonal, or musical services for the canonical hours, in Latin; two-line stave, red and yellow, with clefs, flats, naturals, etc. [Add. MS. 17,302.]



22. NETHERLANDS (?): 13th century. Gradual, or musical services for the Mass, in Latin; two-line stave, red and yellow, with clefs and dynamic letters. [Add. MS. 17,303.]
23. NETHERLANDS: end of 12th century. Missal, in Latin; three-line stave, red, green, and yellow. From the church of St. Bavon at Ghent. [Add. MS. 16,949.]
24. FRANCE: A.D. 1218. Missal, in Latin, of the use of Amiens; three-line stave. [Add. MS. 17,742.]
25. GERMANY: early 14th century. Breviary, with full choral services, in Latin, of the use of Cologne; four-line stave, red, yellow, and two black. [Add. MS. 31,913.]
26. ITALY: 14th century. Gradual, or musical services for the Mass, in Latin; four-line stave. [Add. MS. 18,198.]
27. ENGLAND: 15th century. Antiphonal, or musical services for the canonical hours, in Latin, of the use of Norwich; four-line stave. [Add. MS. 17,002.]
28. ENGLAND: 15th century. Gradual, or musical services for the Mass, in Latin, of the use of Sarum; four-line stave. [Cotton MS. Nero E. viii.]
29. GERMANY: 15th century. Antiphonal, or musical services for the canonical hours, in Latin; four-line stave. Used at Norwich Cathedral. [Lansd. MS. 460.]
30. GERMANY: 15th century. Gradual, or musical services for the Mass, in Latin; four-line stave. [Add. MS. 10,929.]
31. SPAIN: late 12th century. Missal, in Latin; four-line stave. [Add. MS. 17,355.]
32. FRANCE: 14th century. Missal in Latin, of the use of Paris; four-line stave. [Add. MS. 16,905.]
33. ITALY: 15th century. Gradual, or musical services for the Mass, in Latin; four-line stave. [Add. MS. 15,119.]
34. SPAIN (Italian style): 15th century. Missal, in Latin; four-line stave. [Add. MS. 30,038.]
35. GERMANY: 13th century. Missal, in Latin; three-line stave. [Add. MS. 10,927.]
36. ITALY: 14th century. Missal, in Latin; three-line stave. [Add. MS. 15,287.]
37. NETHERLANDS: 13th century. Gradual, or musical services for the Mass, in Latin; four-line stave. [Add. MS. 27,922.]

38. ENGLAND: 15th century. Breviary, in Latin, of the use of Sarum; four-line stave. [Add. MS. 32,427.]
39. ENGLAND: 15th century. Missal, in Latin, of the use of Sarum; four-line stave. [Arundel MS. 109.]
40. ENGLAND: 15th century. Gradual, or musical services for the Mass, in Latin, of the use of Norwich; four-line stave. [Lansd. MS. 462.]
41. ENGLAND: 15th century. Antiphonal or musical services for the canonical hours, in Latin, of the use of Norwich; four-line stave. [Lansd. MS. 463.]
42. NETHERLANDS: A.D. 1522. Psalter, with hymns and antiphons, in Latin; four-line stave. From the Abbey of Tongerlo, in Brabant. [Add. MS. 15,426.]
43. GERMANY: 13th century. Gradual, or musical services for the Mass, in Latin; four-line stave. [Add. MS. 16,950.]
44. ITALY: about A.D. 1400. Antiphonal, or musical services for the canonical hours, in Latin; four-line stave. [Add. MS. 22,310.]
45. ITALY: about A.D. 1400. Gradual, or musical services for the Mass, in Latin; four-line stave. Belonged to the church of St. Nicholas of Sacile, in the march of Treviso. [Add. MS. 18,161.]
46. ENGLAND: early 16th century. Hymns, etc., in Latin. Belonged to Henry VIII. The pages exhibited contain a circular canon; five-line stave: subject, the Tudor Rose. [Royal MS. 11 E. xi.]

### TABLE-CASE B.

#### CHURCH SERVICE-BOOKS AND EARLY SECULAR COMPOSITIONS.

47. GREECE: 13th century. Sticherarion, or Hymnal for the Greek Church; with PNEUMS. [Add. MS. 27,865.]
48. GREECE: 16th century. Hymns for the Greek Church; with PNEUMS. [Harl. MS. 1613.]
49. GREECE: 17th century. Sticherarion, or Hymnal for the Greek Church; with PNEUMS. [Eg. MS. 2389.]
50. ENGLAND: 12th century. Gradual, or musical services for the Mass, in Latin; four-line stave. [Royal MS. 2 B. iv.]

51. ENGLAND: end of the 13th century. Gradual, or musical services for the Mass, in Latin; four-line stave. [Add. MS. 12,194.]
52. ENGLAND: 13th century. Breviary, in Latin; four-line stave. [Harl. MS. 5284.]
53. ENGLAND: about A.D. 1300. Breviary, in Latin; four-line stave. Belonged, in 1521, to Hugh Whitehead, Prior of Durham. [Harl. MS. 4664.]
54. FRANCE: 13th century. "Liber de natura cantuum et forma": a treatise on music, in Latin. Examples on four-line stave. [Arund. MS. 25.]
55. FRANCE: 13th century. Missal, in Latin, of the use of the diocese of Evreux; four-line stave. [Add. MS. 26,655.]
56. FRANCE: about A.D. 1300. "Dieta" of Philippe de Grève, Chancellor of Paris: hymns, French songs, etc., set to music by Reignaut, Castellain de Coucy, Colard le Bouteillier, and others; five-line stave. [Eg. MS. 274.]
57. FRANCE: 14th century. Antiphonal, or musical services for the canonical hours, in Latin; four-line stave. [Add. MS. 30,072.]
58. SWITZERLAND: 14th century. Breviary, in Latin; four-line stave. Belonged to the church of Bagnes, in the diocese of Sion, in Valais. [Add. MS. 15,413.]
59. ITALY: A.D. 1400. Breviary, in Latin, of the use of the church of Ferrara; four-line stave. [Add. MS. 28,025.]
60. NETHERLANDS: 13th century. Gradual, or musical services for the Mass, in Latin; four-line stave. [Add. MS. 26,884.]
61. GERMANY: 15th century. Gradual, or musical services for the Mass, in Latin; four-line stave. [Add. MS. 24,687.]
62. FRANCE: 12th-13th century. Proses, etc., in Latin; four-line stave. Belonged to Cîteaux Abbey. [Add. MS. 15,722.]
63. FRANCE: before A.D. 1234. "Danielis ludus": miracle-play on the history of Daniel, in Latin, acted in the cathedral church of Beauvais; set to music: four-line stave. [Eg. MS. 2615.]
64. ENGLAND: late 12th century. Hymn, in Latin; two four-line staves, scored. Belonged to Thame Abbey, co. Oxon. [Burn. MS. 357.]

65. ENGLAND: about A.D. 1240. Miscellaneous tracts in Latin and French, including poems of Walter Map and lays of Marie de France, and (here exhibited) an English Round or Catch, the earliest English part-song known, for four voices, with a burden and directions for singing:

"Sumer is icumen in,  
Lhude sing cuccu;  
Groweth sed, and bloweth med,  
And springth the wde nu;  
Sing cuccu.

"Awe bleteth after lomb,  
Lhouth after calve cu,  
Bulluc sterteth, bucke verteth;  
Murie sing cuccu.

Cuccu, cuccu.  
Well singes thu, cuccu,  
Ne swik thu naver nu.  
Sing cuccu nu, sing cuccu,  
Sing cuccu, sing cuccu nu."

A Latin hymn is set to the same music. Belonged to Reading Abbey. [Harl. MS. 978.]

66. ENGLAND: 13th century. Hymns in Latin; four- and five-line staves. Exhibited is the hymn, "Angelus ad Virginem" (with an English version), mentioned in Chaucer's *Miller's Tale*, as sung by the Oxford clerk "hendy Nicholas." [Arund. MS. 248.]

67. ENGLAND: early 14th century. Hymns to the Virgin, in Latin; five-line stave. [Add. MS. 25,031.]

68. ENGLAND: 14th century. Music for five-voices, and a hymn in Latin; five-line stave, with letters, perhaps for lute accompaniment. Belonged to Robertsbridge Abbey, co. Sussex. [Add. MS. 28,550.]

### TABLE-CASE C.

### COMPOSITIONS OF THE 16TH AND 17TH CENTURIES.

69. ENGLAND: early 16th century. Part-songs, by English composers. The song exhibited is: "The beste song as hit semeth me, Peccantem me cotidie." [Add. MS. 5665.]
70. ENGLAND: early 16th century. Part-songs, by English



composers of the time of Henry VII. and Henry VIII. Belonged to the Fairfax family. Exhibited is a part-song by "Robard Fayrfax":

"Most clere of colour and rote of stedfastness,  
With vertu connyng her maner is lede,  
Which that passyth my mynd for to express  
Of her bownte, beaute, and womanhod."

[Add. MS. 5465.]

71. ENGLAND: 16th century. Hymns, in Latin; for four voices. Belonged to Henry VIII. [Royal MS. 8 G. vii.]
72. ENGLAND: 16th century. Motets, etc., by English composers. Belonged to Henry VIII.'s chapel. [Harl. MS. 1709.]
73. ENGLAND: 16th century. Songs and Ballads, in English and French; for three voices. Many of them are the compositions of King Henry VIII., including the one exhibited:

"Pastyme with good companye  
I love, and schall untill I dye."

[Add. MS. 31,922.]

74. ENGLAND: 16th century. "A booke of In nomines and other solfainge songs of v, vi, and vii parts for voices or instrumentes," chiefly by English composers. Written in direct, transverse, and reverse staves. In-nomine exhibited: "Farwell, my good l[ord], for ever," by Dr. Christopher Tye. [Add. MS. 31,390.]
75. FRANCE: 16th century. Three-part songs, in French. [Harl. MS. 5242.]
76. FRANCE: 16th century. Chants, hymns, and songs by French composers. [Add. MS. 19,583.]
77. England: late 16th century. Canons by William Byrd. *Autograph*. [Add. MS. 31,391.]
78. ENGLAND: early 17th century. Part-songs, for five voices, by English composers; including laments on the deaths of Queen Mary, Queen Elizabeth, Mary Queen of Scots, Sir Philip Sidney, and others. Exhibited is a lament for Tallis. [Add. MS. 29,401.]
79. ITALY: A.D. 1618. Organ accompaniments to music founded on the church tones, by Giovanni Gabrieli. [Add. MS. 29,486.]

80. ENGLAND: A.D. 1670. Anthems, etc., by English composers. Used at Durham Cathedral. [Add. MS. 30,479.]
81. ENGLAND: early 16th century. Music for the virginals, etc., by English composers, collected by Thomas Mulliner, Master of St. Paul's choir, London; staves of six to twelve lines. [Add. MS. 30,513.]
82. ENGLAND: 16th-17th century. Pavans, galliards, and songs for the virginals, by English composers; taken principally from Lady Nevill's virginal book. [Add. MS. 30,485.]
83. ENGLAND: A.D. 1656. Music for the virginals, by English composers: "The Virginal Book of Elizabeth Rogers." One of the pieces exhibited is: "When the king enjoys his owne againe." [Add. MS. 10,337.]
84. NETHERLANDS: A.D. 1599. Dance-music for the virginals; six-line stave. [Add. MS. 29,485.]
85. ITALY: 16th century. Dances, etc., in lute notation. [Add. MS. 31,389.]
86. ENGLAND: beginning of the 16th century. Music by English composers, in lute notation. Belonged, in 1616, to Jane Pickeringe, apparently daughter of Lord Keeper Pickeringe, and wife of Adam Newton, tutor to Henry, Prince of Wales. [Eg. MS. 2046.]
87. ENGLAND: about A.D. 1600. Music, chiefly by English composers, in lute notation. [Add. MS. 29,247.]
88. ENGLAND: about A.D. 1600. Pavans, galliards, etc., by English composers, in lute notation. Exhibited is: "Greene sleeves, by Maister Cuttinge." [Add. MS. 31,392.]

#### TABLE-CASE D.

#### MUSICAL INSTRUMENTS REPRESENTED IN ILLUMINATED AND OTHER MSS.

89. ENGLAND: 11th century. The "Psychomachia," or War of the Soul, in Latin, by Aurelius Prudentius; with outline drawings by English artists. *Double pipe and lyre.* [Cotton MS. Cleop. C. viii.]
90. ENGLAND: 11th century. Psalter, in Latin; with outline tinted drawings by English artists. *Various instruments.* [Cotton MS., Tiberius C. vi.]
91. ENGLAND: 12th century. Psalter, in Latin; with

miniatures, etc., by English artists. *Harp and fiddle*. [Lansd. M.S. 383.]

92. ENGLAND: late 12th century. Psalter, in Latin; with miniatures, etc., by English artists. *Harp and bells*. [Royal MS. 2 A. xxii.]
93. ENGLAND: 13th century. Psalter, in Latin; with miniatures, etc., by English artists. Bequeathed by John Grandison, Bishop of Exeter [1328-1369], to Isabel, daughter of Edward III. and wife of Ingelram de Coucy. *Various instruments*. [Add. MS. 21,926.]
94. NETHERLANDS: 13th century. Psalter, in Latin; with illuminated initials by Flemish artists. *Bells*. [Add. MS. 27,591.]
95. FRANCE: early 14th century. Missal, in Latin; with initials and borders by French artists. Belonged to the monastery of Grasse, in the diocese of Languedoc. *Angels with horn and bells, organ, guitar, bagpipes and drum, harp, and fiddle*. [Add. MS. 17,006.]
96. ENGLAND: about A.D. 1284. Psalter, in Latin; with initial letters and borders by English artists. Partly executed for Alphonso, eldest son of Edward I., on his contemplated marriage with a daughter of Florent, Count of Holland, the work being interrupted by the Prince's death. The MS. afterwards belonged to Elizabeth, daughter of Edward I., and wife, successively, of John, Count of Holland, and of Humphrey de Bohun, Earl of Hereford. *Fiddle and bagpipes*. [Add. MS. 24,686.]
97. ENGLAND: early 14th century. The Apocalypse, in French; with outline tinted drawings by English artists. *Trumpets*. [Royal MS. 19. B. xv.]
98. ENGLAND: early 14th century. Hours of the Virgin, in Latin; with borders, grotesques, etc., by English artists. *Zither and drum*. [Harl. MS. 6563.]
99. FRANCE: early 14th century. The Apocalypse, in Latin; with miniatures by French artists. Belonged to the Cistercian monastery of La Vaudieu, in the diocese of Liège. *Various instruments*. [Add. MS. 17,333.]
100. NETHERLANDS: early 14th century. Bestiary, or moralizations from the habits of animals, in Latin; with coloured drawings by Flemish artists. *Hurdy-gurdy, played to attract dolphins*. [Sloane MS. 3544.]
101. ENGLAND: 13th century. Psalter, in Latin; with

- outline tinted drawings, executed in St. Albans Abbey. *Bagpipes*. [Royal MS. 2 B. vi.]
102. ITALY: 14th century. Treatise on Virtues and Vices, written by a citizen of Genoa, in Latin; with miniatures, and ornamentation depicting natural objects, in the style characteristic of the work of the Genoese miniaturist of the family of Cybo, known as the "Monk of Hyères." *Eastern banquet; with organ, kettle-drums, and other instruments*. [Add. MS. 27,695.]
103. FRANCE; early 15th century. Psalter, in Latin; with miniatures and borders executed by French artists for Henry VI. of England, the king's portrait being often introduced. *The king, as David, playing the harp*. [Cotton MS., Domit. A. xvii.]
104. FRANCE: 15th century. Romance of Petit Jehan de Saintré, in French; with miniatures by French artists. *Flute*. [Cotton MS., Nero D. ix.]
105. FRANCE: 15th century. History of Alexander the Great, in French; with miniatures by French artists. *War trumpets*. [Royal MS. 20. B. xx.]
106. FRANCE: late 15th century. Hours of the Virgin, in Latin; with miniatures by French artists. Belonged to Charles de Luxembourg, Comte de Brienne [d. 1530], and subsequently to members of the families of Brandenburg and Cleves. *Harp, pipe, and guitar*. [Eg. MS. 2045.]
107. ENGLAND: 15th century. Pilgrimage of Life, in English verse, from the French of Guillaume de Deguillville; with tinted drawings by English artists. *Fiddle*. [Cotton MS. Tiberius A. vii.]
108. FRANCE: end of the 15th century. Hours of the Virgin, in Latin; with miniatures by French artists. *A band of various instruments*. [Harl. MS. 2917.]
109. NETHERLANDS: early 16th century. Hours of the Virgin, in Latin; with miniatures executed in the Abbey of Messines, near Ypres, in West Flanders. *Harp and pipe*. [Eg. MS. 2125.]
110. ENGLAND: 16th century. Psalter, in Latin; with miniatures executed for Henry VIII. *The king, as David, with harp; and his Fool, Will. Somers*. [Royal MS. 2 A. xvi.]
111. FRANCE: 16th century. Songs, in French; with a miniature. *Dulcimer*. [Royal MS. 20 A. xvi.]



112. NETHERLANDS: about A.D. 1500. Hours of the Virgin, in Latin; with miniatures and borders by Flemish artists. *Harp and triangle*. [Add. MS. 27,913.]
113. NETHERLANDS: 16th century. Hours of the Virgin, with calendar, in Latin; with miniatures and borders by Flemish artists. *Maying scene: bagpipes, lute or guitar, and drum and fife*.

## TABLE E.

## AUTOGRAPH MUSICAL COMPOSITIONS.

114. JOHN COOPER al: COPERARIO (circ. 1580—1650). Fantasias "for the Organ and two Base vyols"; six-line stave. [Add. MS. 31,416.]
115. HENRY LAWES (1595?—1662). The air and words of a song, "Farwell to y<sup>e</sup> Parlyament." [Add. MS. 32,343.]
116. JOHN JENKINS (1592—1678). Pavan, probably for two violins and an organ; the treble and bass parts only. [Add. MS. 31,423.]
117. MATTHEW LOCK (1627?—1677). Psalm vi. in vocal score: "Lord, rebuke me not in Thy fury." [Add. MS. 31,437.]
118. DR. JOHN BLOW (1648—1708). Anthem: "O sing unto the Lord." [Add. MS. 31,458.]
119. HENRY PURCELL (1658?—1695). The music in "Bonduca," in full score, A.D. 1695: concluding chorus, "Britons, strike home, revenge your country's wrongs." [Add. MS. 5337.]
120. DR. WILLIAM BOYCE (1710—1779). Concerto in B minor, in score: the opening movement. [Add. MS. 17,836.]
121. SIR HENRY ROWLEY BISHOP (1786—1855). "The Father and his children": a dramatic piece, in full score: title-page and opening movement. [Add. MS. 27,709.]
122. GIACOMO CARISSIMI (1604?—1674). Magnificat, in score. [Add. MS. 31,474.]
123. GIOACCHINO ANTONIO ROSSINI (1792—1868). Cantata, "O giorno sereno": opening and concluding bars. [Add. MS. 30,246.]

## TABLE F.

## AUTOGRAPH MUSICAL COMPOSITIONS

*(continued).*

GEORGE FREDERIC HANDEL (b. 23 Feb., 1685—d. 14 April, 1759):—

124. Cantata; dated, Rome, 3 March, 1708.
125. Part of the first movement of the "Water Music," composed in 1715.
126. Part of the Chandos Anthem, No. 8: "As pants the hart"; composed *circ.* 1719.
127. Conclusion of the Fourth Organ Concerto, introducing a chorus for the "Hallelujah," composed in 1735.
128. The introduction to the Second Organ Concerto (op. 4), published in 1738.
129. The opening bars of the anthem, "The King shall rejoice," composed in 1743 in honour of the victory at Dettingen.
130. Bass air from the Fourth Act of "Alcester" (Handel's only English opera), composed in 1750.  
[A portrait of Handel, engraved in 1749 from the picture by Thomas Hudson, accompanies the autographs.]
131. FRANZ JOSEPH HAYDN (1732—1809). Symphony in E flat, "Mit dem Paukenwirbel," in full score, 1795: the opening and concluding bars. Presented by the composer to Cherubini, and inscribed "di me, Giuseppe Haydn, padre del celebre Cherubini, ai 24<sup>to</sup> Feb. '806." [Add. MS. 31,707.]
132. JOHANN CHRYSOSTOM WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756—1791). String-quartet in B flat, op. 94, No. 5, composed in 1773: beginnings of the first and last movements. [Add. MS. 31,749.]
133. LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770—1827). Sketches of "Adelaide" and the scherzo from the trio, op. 1, No. 2; from one of Beethoven's sketch books, two of which are in the Museum collections. [Add. MS. 29,801.]
134. FRANZ PETER SCHUBERT (1797—1828). "Die Verschworenen, oder der häusliche Krieg": opera in full score, signed, and dated April, 1823. [Add. MS. 29,802.]

135. JAKOB LUDWIG FELIX MENDELSSOHN - BARTHOLDY (1809—1847). Psalm xiii. in organ score, 1840: title-page and commencement of the anthem. [Add. MS. 31,801.]

---

[*The following descriptions have been supplied from the Dept. of Printed Books.*]

## PRINTED MUSIC,

CHIEFLY ILLUSTRATING THE DIFFERENT FORMS OF  
MUSICAL TYPOGRAPHY.

*Exhibited in the King's Library.*

1. The Polychronicon of Ralph Higden, translated into English by John de Trevisa.  
Wynkyn de Worde: London, 1495. Fol.  
The first book printed in England containing musical notes, apparently printed from type. The passage in which they occur relates to the "consonances" of Pythagoras. The "duplex diapason" or double octave is wrongly printed, and contains a note too much.
2. "Graduale in usum ecclesie Sarisburiensis." The Salisbury Gradual, containing the music of the Mass.  
F. Regnault: Paris, 1532. Fol.  
Printed from type, the stave lines being in red.
3. "The Booke of Common praier noted." By John Merbecke. Containing such portions of the First Prayer-book of King Edward the Sixth as are appointed to be sung, set to the old church plain song.  
John Day: London, 1567. 4°.  
Printed from type, with stave lines in red.
4. "Tenor of the whole psalmes in foure partes, which may be song to al musicall instruments."  
John Day: London, 1563. Obl. 8°.  
Printed from type.

5. Songs in three and four parts by Cornyssh, Taverner, Cowper, Fairfax, and others. Bass part.  
[Wynkyn de Worde: London,] 1530. Obl. 8°.
6. Music for four voices in the eight Church Tones. By Thomas Tallis. Annexed to Archbishop Parker's Psalter.  
John Day: London, 1567. 4°.
7. "An introduction to the skill of musick. By John Playford . . . The seventh edition."  
W. Godbid: London, 1674. 8°.  
Printed in the old angular notation. The comparison of the earlier editions of this work with the later shows the transition to the modern round notation. See No. 8.
8. "An introduction to the skill of musick. By John Playford . . . The eighteenth edition corrected and done on the New-Ty'd note."  
W. Pearson: London, 1724. 8°.  
Printed in the modern round notation, with "tyed" quavers.
9. "The Dancing Master, or plain and easie rules for the dancing of country dances, with the tune to each dance to be play'd on the treble violin, *etc.*" [By John Playford.]  
J. Playford: London, 1652. Obl. 8°.
10. "Pammelia. Musick's Miscellany. Or, mixed variety of Pleasant Roundelaves. and delightfull catches of 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 parts in one, *etc.*"  
London, 1609.
11. "The English Opera or the Vocal Musick in Psyche with the Instrumental therein intermixed . . . By Matthew Lock."  
London, 1675. 4°.  
Printed from type.
12. "Misse Antonii de Feuin . . . Roberti de Feuin . . . per Octavianum Petrutii:  
Frosempronii, 1515. Obl. 8°.  
Printed by the inventor of music printing with movable type.



13. "Clavir Übung, bestehend in Præludien, Allemanden . . . und andern Gallanterien, denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertigt von Johann Sebastian Bach. Opus 1."

In Verlegung des Autoris, 1731. Obl. fol.

Printed from plates supposed to have been engraved by the Composer.

14. "Le Musiche di Jacopo Peri sopra l' Euridice del Sig. O. Rinuccini."

Alessandro Raverii: Venetia, 1608. Fol.

The first Italian Opera performed in public.

15. "Liber primus Joannis Petraloisii Prænestini [Palestrina] Mottetorum. Cantus." Romae, 1569. 4°.

16. "The Pleasant Companion: or new lessons, and introductions for the Flagelet. By Thomas Greeting.'

J. Playford: London, 1682. Obl. 8°.

Printed in a special notation.

17. "Fronimo. Dialogo di Vincentio Galilei [the father of the Astronomer] . . . sopra l' arte del bene intavolare et rettamente sonare la musica . . . in particolare nel Liuto."

Vineggia, 1584. Fol.

Printed in Lute Tablature.

18. "A new Booke of Tabliture, containing sundry easie and familiar Instructions, shewing howe to attaine to the knowledge to guide and dispose thy hand to play on sundry Instruments, as the Lute, Orpharion, and Bandora . . . Whereunto is added an introduction to Pricksong, etc."

W. Barley: London, 1596. Obl. 8°.

The music is printed in Lute Tablature.

19. "A briefe and plaine Instruction to set all Musicke of eight divers tunes in Tabletture for the Lute, with a brief Instruction how to play on the Lute by Tablature . . . first written in French by Adrian Le Roy: and now translated into English by F. K., gentleman."

London. 1574. Obl. 8°.

The music is in Lute Tablature.

20. "Tetrachordum Musices Joannis Coclei Norici."  
Nuremberg, 1512. 4°.
21. "Theorica Musice Franchini gafuri Laudensis."  
per Philippum Mantegatium dictum Caslanum :  
Mediolani, 1492. fol.
22. "Abbrégé de la nouvelle methode dans l'art d'écrire  
ou de tracer toutes sortes de danses de ville . . . par le  
S<sup>r</sup> Rameau." Paris, 1725. 8°.  
The steps of the dances are represented by signs  
founded on musical notation.
23. "Varietie of Lute-lessons: viz. Fantasies, Pavins,  
Galliards, Almains, Corantoes and Volts: selected out  
of the best approved authors . . . by Robert Douland."  
London, 1610. Fol.  
In Lute Tablature.

2

# MUSIC

IN ITS

## RELATION TO THE INTELLECT

AND

## THE EMOTIONS

---

JOHN STAINER

<sup>n</sup>  
MUS. DOC., M.A., PROF. MUS., OXON.



LONDON & NEW YORK  
NOVELLO, EWER AND CO.

LONDON :  
NOVELLO, EWER & CO.,  
PRINTERS.

2

3

4

5



THE substance of this Essay was delivered as a Professorial Lecture in the Sheldonian Theatre, Oxford, on June 8, 1892, but as the subject is one on which much attention is now being bestowed, I make no apology for presenting it to the public in this form.

2

3

4

5

## MUSIC IN ITS RELATION TO THE INTELLECT AND THE EMOTIONS.

AN enquiry into the relative functions of the Intellect and the Emotions in the art of music must necessarily be of considerable interest, as well as of serious importance to thoughtful musicians.

It is an old battlefield, one of those on which the combat rages violently for a time, then smoulders for a period, only to burst out with renewed vigour and with greater asperity on both sides. In some form or another the discussion has attained the respectable age of a couple of thousand years. But it is quite evident that one of the chief causes of disagreement in our day lies in the common fact that the disputants make use of scientific and philosophical terms so carelessly and loosely; they do not condescend to stop and define their terms before they rush into argument. In every-day life we cannot pause to make all our language scientifically or philosophically accurate. We must still continue to let a child say that honey is sweet, or vinegar is sour without stopping it to explain that when honey comes in contact with our organs of taste, a sensation is produced which we call

sweetness, but that this sweetness is entirely inside ourselves, a subjective sensation, not an external reality or entity. Honey is a cause, sweetness an effect; vinegar a cause, sourness an effect. So we are calling an effect a cause, when we say the honey is sweet, or the vinegar is sour. It would seem to be a matter of common experience that the more remote the cause of a sensation is from the sensation it produces, the more difficult it becomes to explain to children that the effect is *not* the cause. For example, any intelligent child, I fancy, would grasp the idea that it is the taste of honey which is sweet, not the honey itself, that the taste of vinegar is sour, not the vinegar itself.

But it becomes more difficult to explain to a child that the odour of flowers in a room or a garden is in the child's own head and not in the flowers. Still more difficult to teach it that the field is not green, nor the sky blue, but that all we know about colour is that certain substances by absorbing certain rays of light leave other rays which produce the sensations which we name colours; and so on. More difficult still is it to explain the nature of sound, even to grown-up and educated persons.

When a molecular disturbance of air is caused by a regular series of minute blows caused by a vibrating body, the molecules thus disturbed leave their position for a short time and push each other



on and on—in turn, each molecule returning to rest in its original position when the vibrating cause ceases.

Such disturbances, which, on account of a certain analogy to ordinary waves, we call sound-waves, proceed equally in every direction away from the causal energy. If, therefore, no obstructions of any kind existed, a vibrating body would send forth a sort of ball or sphere of sound-waves, which, by alternate contraction and rarefaction, would have the nature of a ball with a series of films or peels one outside the other. But all this takes place in absolute silence. We will now suppose that a thin thread of this disturbed air finds its way into a human ear, it there meets a membrane, and setting it in motion, the brain is communicated with by means of sympathetic fibres, and the man says: "I hear a sound." Now what I want you to realise is this: there is no such thing as a noise or sound outside our own individual heads.

The cause of the sound works its way to us *in absolute silence*; sound, in fact, does not exist in *itself* but only in us, it is purely *subjective*. It does not exist externally to us, is not *objective*, is not an entity. Someone may exclaim, this cold scientific explanation of sound deprives music of all its romantic charms! Nothing of the sort! let us examine the matter a little closer.

When a symphony or accompanied chorus is being performed, the various instruments or voices, according to their quality of tone and pitch, are sending forth waves of various shapes and outlines, which, as they join each other on their outward course, become merged and superposed into waves of a single form ; each of which, of course, contains in itself the sum of the waves which constituted it. When a thread of this complicated wave enters the human ear, it beats against the tympanum of the ear as before, and again the fibres of Corti's organ are ready to tell the brain what has reached them.

This organ of Corti is the most marvellous musical instrument known to us, it consists of many *thousands* of fibres or rods which are fixed at one end, while the other end lies in minute sacs of nerve tissue ; so delicate and clever is this instrument that it analyses the contents of the complicated sound-wave, takes it to pieces, and passes on to the intellect the fact that such and such instruments are being played, or, such and such voices used ; it first analyses and then allows the intellect to reconstruct and know the many and several external causes of the one complicated wave. Could anything be more romantic or poetical than this ? It is more than a romance, it is a miracle ! So you see how important it is that we should never forget that when we are listening to music each hearer

has sound *only in his own head*; there is no noise or sound whatever existing in the space *between the hearers' heads*; no noise or sound whatever between *each single head of the hearers and the instruments or organs of voice* causing vibrations, and no noise or sound whatever *in the instruments themselves or the organs of voice themselves*.

All sound therefore is purely subjective; there is no such thing as sound *in itself*.

This view of sound is so necessary to any scientific or philosophical discussion that I shall try once more to enforce it.

Suppose that I were to obtain and set up machinery by which the organ—say in Westminster Abbey—could be played automatically.

Imagine that you are all of you with me in that building, that I set the machinery going, and that you hear the music resounding through the beautiful arches; then, suppose that we all leave the building, lock the doors and go quite away, what would happen? A child would reply: "Why the Abbey would still be full of sound and music, although there would be nobody there to hear it." Not so; there would be dead and complete silence in the building, notwithstanding the vigorous and successful working of the automatic machinery. Yes, dead silence!

The molecular disturbance of the air would

certainly go on, but it would go on in absolute silence.

I hope no further proof is needed of the fact that sound is the *effect* on us, not the cause which produces it. If this subjectivity of sound is not completely realised by us, we are not one whit less silly than the child who thinks a big drum is filled with thunder; or who believes that a trumpeter points his tube at the audience, and fires off (so to speak) successive pieces or charges of sound, which go rolling and bowling along till they hit the hearers' heads; or than the savage who would cut open a fiddle in order to see what the music inside is like!

Music is not the only case in which the common forms of language lead us into inaccurate and unscientific statements. Although we have for several centuries been fully aware that the earth rolls round a relatively fixed body—the sun—yet we are compelled to talk of sun-rise and sun-set.

Not only do we habitually speak of effects as being causes, but we are constantly depicting imaginary realities and entities which are merely creations of our forms of thought.

Poets lead us sadly astray in this respect: they speak of a Spirit of Evil and of a Spirit of Beauty, &c., as if they were immaterial; but they often afterwards describe the personal appearance of



these Spirits and make them talk! Sculptors, and painters too, have helped to personify non-entities. We, in Oxford, are proud to own the portraits of the Seven Cardinal Virtues as they appear in the West window of New College Chapel; and as they were painted by no less a hand than that of Sir Joshua Reynolds, I suppose we may take it for granted that they are excellent likenesses of these seven interesting ladies!

All this confusion of cause and effect, of subjective and objective, of thought and reality, is of very little importance in ordinary life; but, as I said before, in philosophical discussions we must use all our terms and expressions with careful exactitude.

Out of the many sounds of various pitch, which could be produced by the human voice, mankind, long, long ago, began to select and arrange some in a definite order; science soon came forward with a helping hand to explain and perhaps to suggest: hence grew a Musical Scale—the first step which differentiated music from mere animal noise; the first bit of plastic material out of which, in after ages, our Art was to mould and shape her endless store of beautiful mental and emotional fabrics. Disconnected or uncoordinated sounds are to music what unquarried stone is to architecture, but notes of a scale are hewn stones ready to be poised in space.

The importance of the growth of a Scale as the first step in music as an Art has not been overlooked by Helmholtz, who says : " The construction of scales and of harmonic tissue is a product of artistic invention, and by no means furnished by the formation or natural function of our ear, as it has hitherto been most generally asserted."

" The aim and effort of science," says Tyndall, " is to explain the unknown in terms of the known. Explanation, therefore, is conditioned by knowledge." Let us further trace the growth of the Art briefly, and then ask how far its results can be scientifically explained.

With the adjustment of a scale, simultaneously, perhaps intuitively, arose the recognition of the fact that a succession of sounds can embody Rhythm just as much as a succession of mere noises.

Such nations as made use of singing primarily for the purpose of reciting sacred prose writings or stories, would be longer in discovering the rhythmic quality of music than those who associated music and poetry at once. But in time Song and Dance, that is to say, tune, poetry, and dance, were welded and bound together by their mutual adhesion to the laws of rhythm. Then, as time rolled on, instruments of music became more cleverly constructed, and they were used for the

accompaniment of tune, poetry, or dance, separately as well as in combination.

This little beginning of the expansion of instrumental music was destined to lead step by step to a mighty revolution in the Art; for men found that if the instrument played the tune, they could realise the same rhythmic pleasure as if the dance were being deftly footed; or, as it has been prettily expressed, such men discovered in instrumental music "dancing sounds." But as vocal music had undoubtedly been cultivated long, long before pure instrumental music (which is an evolution of the last few centuries), so also vocal music became full-grown when instrumental music was an infant. A scale was intuitively felt to be, as Helmholtz says, "harmonic tissue," and so, pure vocal music gradually evolved into the grandest forms of Polyphony; and the highest development of this many-parted song was attained before instrumental music had made its first effort to walk alone. An attempt was made to graft the style of imitative polyphonic vocal music on to independent instrumental music, but the result was so uninteresting that it was speedily dropped.

Voices were glad to borrow from dancers their Ballets and other pieces in dance-rhythms, but string instruments were unable to effect an equitable exchange with vocalists, or derive any

pleasure from playing the parts of a contrapuntal madrigal—even if described as “apt for viols.”

But the deep impression which the rhythmic property of music made on the human mind is clearly shown by the fact that, for several centuries in the history of modern European music, all the most popular dance-tunes were the tunes of songs, and all the most favourite songs were turned into dance-tunes; a process even now very much in vogue, as you all know who have danced to the “Pinafore” Quadrilles, or “Sweethearts” Waltz.

But there was a higher recognition of the rhythmic value of the dance than this; our great musical geniuses strung different dances together in sets, and by issuing these “Suites” they were unconsciously leading up to the formation of independent Forms of Instrumental Music. These “Suites” exhibited what was good, and also gave warning as to what should be avoided. They taught that the use of the same key for a series of short movements, however different they were in rhythmic texture, led to a coldness and lack of interest, and therefore, that the introduction of new themes in new keys was something to be desired and sought out. They also distinctly showed that something *might be found which would prove superior to the unvaried iteration of set themes*, and this something proved to be Thematic Development. Thus they



led up to the Symphony itself; while, at the same time, the perfected instruments were returning to the accompaniment of their old master and friend, Vocal Music, and the combination of the two rendered possible the Oratorio and the Opera. Nor could any of these have been attained unless men had succeeded, after much experiment, in finding out how to write down music so that it could be reproduced just as language can be reproduced when written down. Hence the development of musical notation side by side and parallel to the evolution of the Art.

Comparing the grammar of ordinary language with that of music, Dr. Pole says\*: "Since it is necessary that learners should have some safe guide to enable them to speak and write in accordance with the received forms, the plan is adopted of framing rules of grammar and syntax, which, however, pretend to no authority in themselves, being merely a commentary on the examples found in the writings taken for models.

"Let then, by all means, similar rules for musical composition be established and enforced; but, at the same time, let it be properly understood what they mean. Do not tell the student that such and such combinations, such and such progressions, are dictated by an unquestionable origin in natural

---

\* "Philosophy of Music."

necessity or natural laws, and that to violate them is a crime against philosophy and science.

"Tell him instead that they have been agreed to by the common consent of the best composers, and that for him to ignore or refuse to follow them is an offence of the same nature as it would be wilfully to write incorrect English, or to do any other act at variance with the ordinary practice of mankind."

But we must here call attention to an important fact—namely, that as all musical productions have always been and still continually are under process of analysis by hearers and critics, it follows that methods of melodic progression, treatment of chords, and the outlines of Form and Construction are constantly added to Treatises on Music, until at last certain progressions become as familiar and as necessary in music as *idioms in speech*, and similarly, musical Forms become known and open to recognition. But as all these gradually cease to be new, and as they become incorporated as part of the syntax of music, so do they come within the scope of intellect; in other words, as the Unknown in the Art becomes known and systematised, so in proportion the field of the operation of the Intellect is extended, and the effect on the Emotions is pushed farther back. Emotions are not evoked by parsing and scanning a Poem.

It is clear that for Analysis of music, what is required of the listener is primarily the power of receiving the physical sensations of sound, then of rapidly exercising his intellect upon these sensations by coordinating and arranging them, and passing a mental judgment on *what* the composition *is*; lastly, he can (still by his intellect) pass a verdict on its correctness or incorrectness, that is to say, how far it is or is not in accordance with those accepted rules and regulations which we call the grammar of music in its widest sense; this grammar being, as we have said, nothing more than a series of quotations drawn from the works of the best masters, analysed and arranged. A grammar of language is of exactly the same kind; and like it, our grammar of music has its accidence, its syntax, and its prosody.

Before a hearer can venture to offer a criticism on a composition, he must be as familiar with this musical grammar as he is with the grammar of his own language. Armed with this knowledge, the intellect of the hearer *can* pass, as we have said, a verdict on music, limited to the question of its correctness or incorrectness; but that is all.

The only fact which raises Music, Sculpture, Painting, and Architecture to a higher grade than the processes of Touch, Taste, or Smell, is that the former, in their own various spheres, make

a demand upon the intellect, and by means of the intellect upon the emotions, which the latter do not. The only thing which prevents us from composing a Symphony in Touch, by a succession and combination of various materials to be touched, and similarly a symphony in tastes or smells, is that separate sensations of Touch, Taste, or Smell do not present themselves to the intellect as capable of being coordinated and systematized, and therefore do not affect the emotions. It is evident then that Art cannot be said to exist unless there is an appeal to the Emotions by means of the Intellect. If the thing created appeals *only* to the Intellect, it is not a work of art. It is for this reason that our multiplication table, or a complicated geometrical figure, wonderful as they would seem to a rude savage, never can be considered as "works of art."

Helmholtz, whose philosophical insight is as clear as his judgment as a physicist, states this very plainly when he says:—"A work known and acknowledged as the product of mere intellect, will never be accepted as a work of art, however perfect be its adaptation to its end."

But in order to avoid any confusion, we must be careful to separate the function of the creator of music (the composer) from that of the critic of music (the hearer).



The task of a composer is synthetical—he puts together the material of his art according to some aim; on the other hand, the task of the hearer is analytical, he resolves the whole into its component parts before he can finally pass a judgment on it. But no aiming at good art by the creator, no criticism of music by its hearer, no separation of good and bad can take place, until creator and hearer have on some common ground passed judgment on certain questions which are not within the scope of mere intellect, but are within the realm of taste. The judge in this Court of taste is our sentiment of the Beautiful. Whence comes this sentiment of the Beautiful?

We know not; we can only describe it as one of those faculties existing in the mental and physical constitution of man, which is either called out of potentiality into activity, or is accumulated and vivified—by civilisation, education, and culture.

But it largely depends for the nourishment of its existence on what we call the “Temperament” of the individual. Whether a special physical temperament produces and nurtures this sentiment of the Beautiful, or whether a pre-existent sense of the Beautiful can only expand under certain conditions of bodily physique—we cannot tell.

But all of us, in our daily intercourse with our fellow men and women, recognise it immediately

and instinctively in its fortunate possessor. How it lifts the few above the common crowd of the many! With what an interest it invests them! Its sphere is not confined to Art, it energises in the realm of Thought, Action, and Moral principles (the "beauty of holiness" is not a mere figure of speech), it moulds not only the Artist, but the Philosopher, the Patriot, the Philanthropist, the Saint. In short, it is an essential quality of that higher individuality which makes men leaders of men, and stamps their names on the pages of historical record.

This great gift, however, is not destined to be fruitful unless it is coupled with others; for its full growth it needs a power of rapid generalisation and a faculty of absorbing knowledge from all surrounding sources.

If to this is added a *creative power*, we are face to face with what we call genius. But amongst even the hearers of music, no true criticism can be given if this sentiment of the beautiful is absent. Its operation commences where the explanation of the intelligence ends.

If an attempt were made to catalogue the duties of this sentiment we might, perhaps, say that it should be able to appreciate the beauty of—uniformity—which does not sink into dulness; variety—which does not produce a sense of confusion;

relation of component parts—which gives an idea of unity; contrast *without opposition* between the contrasting elements, and over and above all this, the artistic aim of the composer—that is, the thought underlying his mode of expression; and lastly, it must be able to grasp and sympathize with that emotional frame of mind of the composer which compelled him to exert his creative gift.

As regards the Thought which underlies a Composition of Art, Hegel is very clear; he says: “To the beautiful there must always belong two factors, the Thought and the Material, but both are inseparably together; the material expresses nothing but the Thought that animates and illumines it; and of this Thought it is only the external manifestation.”

But as we have just said, there is something besides a Thought underlying a work of musical art; there is the emotional condition of its creator. Véron expresses this clearly; he says: “The value of a work of art rests entirely on the degree of energy with which it exhibits the intellectual character and emotional condition of its author. The only rule imposed on it is the necessity for a certain conformity with the mode of thinking and feeling of the public to which it appeals.”

These remarks refer to the state of a composer

of a work of art ; let us see what can be said about the recipient's condition.

The relation between Sensation and Thought is thus admirably stated by a recent writer\* : "Feeling and knowledge are, finally, only two sides of the original fundamental fact, consciousness, which is a dynamic creative thing in relation to its own content. It begins by creating blindly, impulsively, under the lead of cerebral processes : this is feeling. It ends by creating with prevision, selection, thought : this is knowledge." The action of the Intellect on the Sensations has been well described thus : "An interpretation of Sensations is requisite to the production of all emotions, and the more difficult the interpretation—the higher and more rare will be the emotion. Emotion, therefore, presupposes Intellect and elevated emotions an elevated Intellect."†

The same writer says : "Sentiment becomes more profound in proportion as it becomes more thoroughly pervaded by intellectual comprehension." And again : "The emotion is entirely due to the link which connects the two feelings—the sensation and the emotion ; in other words, to an operation of the Intellect."

---

\* Professor Baldwin, " Handbook of Psychology."

† Holmes-Forbes.



Schiller said the same: "Two things are necessary for the poet and artist; he must rise above reality, and he must remain within the sensuous. Where both these exigencies are fulfilled equally, there is æsthetic art."\* Sully says in one of his thoughtful and suggestive essays†: "In listening to a beautiful composition, a distinct and considerable element of gratification arises from a play of intellectual consciousness." And again:

"The intellectual consciousness which subserves this enjoyment of music, is that which employs itself in searching for and recognising all the elements of musical beauty."

Another writer says‡: "A perception of Form, whether it be in melodic succession of sounds or in organised combinations of sounds, lies at the root of our appreciation of the Beautiful in Music, and therefore no emotion consequent upon the appreciation of the Beautiful can exist until the Intellect has apprehended the Form, and therefore, no legitimate emotions can precede the intellectual process."

I think we have now considerably cleared the ground which surrounds the subject of the Lecture. We find that in the Hearer the sensations of sound

\* Quoted by Hildebrand.

† "Aspects of Beauty in Musical Form."

‡ Gurney. "Power of Sound."

are apprehended, analysed, grouped, and formulated by the Intellect; next, that the Intellect is occupied in passing judgment on the conformity of the work to the recognised regulations of the art; next, that this intellectual operation calls into activity our sentiment of the beautiful, with which a certain amount of emotion is always inseparably allied. In short, the action of hearing music requires—(1) Sensation, (2) Intellect, (3) Sentiment of the Beautiful, (4) Emotion; or, to state it in another way, “there can be no emotion where there is no sentiment of the Beautiful; no sentiment of the Beautiful without an operation of the Intellect; no operation of the Intellect without Sensations of Sound.”

It was, I hope, clearly proved to you that there is no such thing as Sound in itself, it is merely the name of a sensation. It follows that Music, being made out of Sounds as its only material, must also be purely subjective. This is obvious. The fact that musicians have made into a system, have codified and analysed the commonest “expressions” or “sayings” of music, until we have a well-marked series of grammatical treatises, in no wise shakes the fact that the Art exists only in our brains, and is not an external entity. It is really quite remarkable how easily and rapidly some thinkers and writers fall into the obvious pitfall of

mistaking the generalisations gathered from works of Art not only for a *cause*, but also for an entity; or, as it is termed by them—the Art itself.\*

Herbarth, who is quoted with commendation by Hanslick, expresses his astonishment that musicians should still cling to the belief that “feelings” can be the “proximate cause of the rules of simple and double counterpoint. For these alone form the groundwork of music.”

Of course the feelings of men first decided what was pleasurable in polyphony, and from the specimens of pleasurable polyphony were afterwards drawn the rules of counterpoint; therefore it is perfectly true that “feelings are the proximate cause of the laws of counterpoint,” however shocking this may sound to some theorists. One would have thought it impossible that any reasonable being could look upon a Grammar as the *cause of a language*, instead of viewing it in its true light as *a result of a language*.

The French philosopher puts this fact into the smallest number of words when he says: “There is no Art in itself.”†

---

\* The author of a little book published in Paris at the time of the introduction of the Polka, after investing the dance with all sorts of deep meanings and properties, begins in a fit of enthusiasm to talk about the “Eternal Laws of Polka”!

† Véron.

Sully says clearly enough that in Music, "the intellectual activities are not called away to objective realities underlying the impressions, they have to find their satisfaction in observing the formal aspects of the impressions themselves. Hence the comparatively subjective character of this art, and the peculiar depth of emotional delight to which it is commonly said to minister."\* It may also be stated in another form: "Beautiful qualities are mental creations, they have no existence in the objects themselves,"† and: "The only factor of beauty which exists in an object is the cause."‡

We can now realize the truth of Hegel's statement that "Music is the most subjective of all Arts." Perhaps the suggestion implied in these words that one art may be more subjective than another requires some little explanation. Hegel simply means that in some arts the "external cause" is more permanent than in others; for example, no one can deny that in Sculpture the external cause of our sensations is in a way more permanent than in Painting; or that the external cause is still more permanent in Architecture; but this does not at all imply that the "cause" is "the

---

\* Essay on the Nature and Limit of Musical Expression.

† Holmes-Forbes, "Science of Beauty." ‡ *Idem.*



beautiful." From one point of view Music can hardly be said to have any permanent external cause at all: a full score of a symphony, opera, or oratorio, is nothing more than a description of the manner in which "the causes of sounds" are to be made use of: at every performance of a great work of musical art the *tone-picture has to be re-painted* according to these directions or descriptions; and, as we all know by experience, the attempts to reproduce these tone-pictures vary in every possible degree, from very good to very bad. Poor composer! thus to be at the mercy of clumsy daubers! But, on the other hand, it is this necessity for perpetually-recurring new personal interpretation which gives the works of music an all-pervading interest, a humanising charm, denied to other arts. Truly then we may say with Hegel that "Music is the most subjective of all Arts"—it is, in fact, purely *subjective*; so please beware of the use of such expressions as "art in itself," "music in itself," or "objective art." And never speak of beauty as "existing in *the medium* of an art!" Never try to perform the impossible intellectual feat of realising that music is a "*self-subsistent* form of the beautiful!"\*

---

\* I suppose the author who uses these words has succeeded in realising that Mr. Pickwick and Sam Weller are *self-subsistent* forms of the amusing!

Keep clear, too, of such Idealism as is embodied in the following:—"That which is beautiful is beautiful in itself, and independent of the pleasure which it gives, or the end it serves." When applied to our art of music, this dictum would resolve itself into the following sheer nonsense:—The beauty of music, which exists, and only can exist, *inside* the perceiving subject, exists also *outside* the perceiving subject (!): and it is beautiful in itself although it has no objective reality (!) or separate existence (!).

But to resume; we have already shown that the sentiment of Beauty cannot exist without an operation of the Intellect; it would seem, however, that the operations or processes of the sentiment of Beauty baffle the analysis of the very Intellect out of which they spring. Helmholtz expresses this admirably; he says: "No doubt is now entertained that beauty is subject to laws and rules dependent on the nature of human intelligence. The difficulty consists in the fact that these laws and rules on whose fulfilment beauty depends, and by which it must be judged, are not consciously present to the mind, either of the artist who creates the work or the observer who contemplates it." Mr. Holmes-Forbes says: "It is, of course, an undeniable fact that all human beings feel an admiration for beauty in music or in any other art, to an extent in

accordance with the special training of their minds and the particular sensibilities of their physical constitution. But it is when we attempt to analyse the *cause* of the beautiful, and the *process* by which we appreciate it, that so much disagreement and difference of opinion is found, not only amongst ordinary persons, but amongst most gifted philosophers." Thus it happens that we find so much said about æsthetics and yet so few systematized conclusions. The word "æsthetic" has been much misunderstood and brought so low during the last few years by being applied to persons of peculiar dress and bearing, and of a limp frame of body and of mind, that personally, instead of speaking of the science of Æsthetics, I should prefer to use the term "Kalology"—the Science of the Beautiful.

We have before shown that the sentiment of beauty is conditioned by the training of the Intellect, and that the Intellect can only procure through the sensations the material whereon to pass judgment. It is perfectly evident, therefore, that all inductions in Kalology must be based on purely subjective facts.

In other words, we cannot hope to discover anything about the Beautiful except through our own sensations and thought.\* So, the sentiment

---

\* Such systems of æsthetics are pronounced "unphilosophical" by Mr. Hanslick! but why? (See p. 17 of Cohen's excellent translation of "The Beautiful in Music.")

of beauty must ultimately prove to be the offspring of sensations, although of sensations which have gone through the coordination of the intellect—through the intellectual test of good or bad and right or wrong—of sensations, if one may be allowed the expression, which have been purified by the intellect, as gold in the fire. It seems hardly necessary to say that the advice given by some, that we should seek for Beauty in the “Beautiful Object,” is perfectly useless, because the search can only be carried on by our intellect through the senses; and say what we please about the “beautiful object,” we can give no further account of it than *that which is furnished to our Intellect by means of our Sensations*. But false as the realistic or objective method of seeking the laws of beauty has proved in other arts, it is doubly false in its bearing on the musical art; for what in the world is there in the realm of music which can be described as the “beautiful object”? It is the old story; if you allow men to do so, they will always set to work to form a reality or entity out of their mere “form of thought,” and then will proceed to describe it and invest it with authority. If musicians wish to escape the incubus of a code of “laws of the beautiful,” which will inevitably be thrust upon us by someone who thinks he has discovered the “beautiful object”—walked round it, measured it,



and deduced from it laws which are in future to guide the poor unfortunate "perceiving subject"—they must protest against, and cast aside for ever, those realistic notions which are put forward from time to time as the true basis of Kalology. Kant wrote in 1781: "The Germans are the only people who at present use the æsthetic for what others call the criticism of taste. There is implied in that name a false hope, first conceived by the excellent analytical philosopher, Baumgarten, of bringing the critical judgment of the beautiful under rational principles, and to raise its rules to the rank of a science. But such endeavours are vain. For such rules or criteria are, according to principal sources, empirical only, and can never serve as definite *a priori* rules for our judgment in matters of taste; on the contrary, our judgment is the real test of the truth of such rules."\*

The sentiment of beauty must have some principles and laws, but the only firm ground which philosophers have reached in this direction seems to be the fact that there is an undoubted connection between the "beautiful" and the higher sense of "the good." This connection brings our feelings with respect to what is beautiful into close contact with our best moral aspirations, and it is quite possible that the

---

\* Max Müller's translation of Kant's "Critique of Pure Reason," Vol. II., p. 19.

remarkable purity and ideality of the emotions produced by the best music, are in a way due to this intuitive association.

And as we also intuitively associate together "the good" and "the true," so, too, beauty has been described as "a manifestation in *feeling* of that attribute which, when manifested in intellectual *knowledge*, is called truth."\* And as "the true" and "the good" are both in a manner ranged under our abstract idea of perfection, it has been cleverly said that "truth is perfection *thought*, beauty is perfection *felt*."

As sensation and thought are so indissolubly connected, so also, in listening to good music, are the Intellect and the Apprehension of the Beautiful. But the sentiment of Beauty can never be roused without producing an emotion; and it is the highest achievement of genius in a composer to produce pure and deep emotions in the hearer. There is almost a complete accordance amongst those who have treated of æsthetics, that not only in music, but in all other arts, the emotional frame of mind or mood of a creator of a work of art so influences his mode of expression that the perfected work of art produces the same mood (or at least a tendency towards it) in the mind of the contemplator or hearer.

---

\* See Bosanquet, "History of Æsthetic," p. 184.

Véron says that in music "the combination and arrangement of sounds do their work by recalling and re-producing the very emotions that gave them birth."

But before proceeding farther it is absolutely necessary for us to make a short digression. We have reached that stage of our enquiry which compels us to answer the question, what is the highest and best class of music; for it is only through the highest and best that the composer's emotional mood makes itself felt by the hearer. We must first decide between music set to words, that is, Vocal Music (whether accompanied or unaccompanied), and pure Instrumental Music, for these are the rival claimants for the premiership.

In all Vocal Music there can be no doubt that the words (unless we consider them as no better than solfeggi) have a definite power of suggesting or leading up to a particular emotion in the hearer, and that this power or property exists apart and distinct from the actual character of the music: that is to say, the music and words have in a sense to share between them the responsibility of the emotional mood of the hearer. It was not until instrumental music had long asserted its independence that its real powers were discovered. It is evident, therefore, that in all questions relating to the sphere of music as an art, we are compelled

to appeal to the pure instrumental branch, on the ground that such music receives no help from external sources. We have no form of Art consisting of a combination of instrumental music and pictures only (without words); but assuming that for a whole evening, orchestral music accompanied stage-scenery moving, or frequently changed, however pleasurable or impressive the result might be, this too would have to be considered as *not* the highest class of music, on the same grounds as before.

There is another consideration of great importance, it is this : as soon as we hear a combination of music and words we have to exercise our intellect on the fitness and appropriateness of the junction of the two. In other words, the composer has a limitation to his tone-painting in the needs or scope of the words, whilst the hearer on his part has to go through an intellectual process whilst deciding on their "setting" being good or bad. This particular process is absent in pure instrumental music, hence its increased power of appealing to our higher emotions. When instrumental and vocal music are also coupled with scenery, as in the opera, a third element is introduced which is foreign to music as an Art, therefore this too is not the highest class of music. Anton Rubinstein,\*

---

\* "Die Musik und ihre Meister."



whose opinion must carry with it great weight, considers the opera a subordinate branch of our art, on the ground that the compass of human voices sets limits to melody which instruments do not; that emotions of joy or of sorrow do not permit this limitation; also because the overflow of feelings is beyond the most beautiful words, is inexpressible in speech (unaussprechlich); and further, that instrumental music is, as such, invested with a higher power of expression.

This is very ably stated by Sully, who says\*: "It seems manifest that the most beautiful realization of structural beauty and sublimity possible to music is attained by instrumental composition, in which there are no limiting conditions of definite expression, but in which every device of change in melody and harmony, in tone-colour, and time, may be freely resorted to, while at the same time all ends of pleasing symmetry and proportion of parts are fully satisfied.

"Without doubt, a large measure of such grandeur of form is attainable by vocal music, especially in the complex dramatic structure of the opera and oratorio; yet the pursuit of perfect beauty of form is always limited in these cases by the need of clearly defining the shades of thought,

---

\* "Aspects of Beauty in Musical Form." See also in the essay, "On the Nature and Limits of Musical Expression."

and of duly expressing the successive phases of changeful emotion."

There can be no doubt that when music is severed from words and becomes purely instrumental, the necessity for presenting it to us in a definite Art-form is greatly increased.

No matter how trifling or worthless the words of vocal music may be, they present to the mind a link between the intention and the mode of expression of the composer, and so provide a basis for that running comment of the intellect which, as we have seen, immediately follows upon the sensations produced by music. Or, to state it briefly : in pure instrumental music an amorphous and undeveloped series of melodic and harmonic progressions leaves the Intellect no function to perform ; how can the intellect decide whether the mode of expression of a composer is suitable to his design, if he evidently has no particular design ?

All concert-goers are aware that a very distinct attempt has been made of late years to transfer the amorphous style of the later development of the Opera into the realms of pure instrumental music. But it is most interesting to note that when this attempt is made, the composers of these efforts have not allowed their compositions to be described simply as "a piece by" . . . or "a movement by" . . . but they have

given descriptive titles or rather texts—quotations from poets or prose-writers: the words thus given are clearly intended in a subordinate manner to take the place of the words of a vocal composition, that is, to provide the hearer with some notion of the composer's aim, so that his intellect may judge of the relation between the aim and the success shown in reaching it. It is (to describe it in an exaggerated manner) much the same as if the words of a song were read by, or read to an audience, and then the song were *played* to them on instruments only.

Absurd as this suggestion may seem, it would be, and may hereafter be, a perfectly legitimate form of art; indeed, the words of songs are so seldom audible (owing to the defective enunciation of singers), that many of us would prefer to hear the words of the song first and the music afterwards. But the public will always greedily clutch at anything which will give them a notion of what they ought to think about, or, in many cases, give them something to think about at all, whilst listening to instrumental music.\*

---

\* Some of the titles suggest the origin of the composition, others legends, national styles of music, and the lowest types suggest that the music is only imitative. Here are a few: Spring, Summer, Autumn, Winter, Farewell, Pastoral, Military, Battle, Surprise, Clock, Oxford, Jupiter, Hungarian, Italian, Scotch, Irish, Slavonic, Rhenish, Ocean, Faust, Lenore.

Hence the great popularity of annotated programmes. It is said they *create an interest* in the work performed ; it should rather be said that they supply to those whose want of training prevents them from understanding pure music (that is, to the musically illiterate) something which they cannot themselves provide. The conclusion is this : that the more a composer finds it necessary to tell the hearer what he proposes to describe, the more his work comes under the head of Programme-music and loses its claim to the highest rank ; and the more musically illiterate a hearer is, the more does he stand in need of assistance by history, stories, quotations from poetry, &c., &c., to enable him to understand instrumental music even to the most limited extent.

But it must not be forgotten that the enormous power of music as a mode of abstract expression is a comparatively recent discovery. This power has received a most unfortunate name, it is called "Romanticism" in music, and the compositions which exhibit this power are said to belong to the Romantic school. These terms will at once be recognised as drawn from a supposed analogy between music and literature—or music and other arts. But Romanticism is really nothing more nor less than an evolution of thought, or, rather, of a "mental attitude" which has shown itself not



only in Arts, Philosophy, and Literature, but in every other sphere of the expansion of thought and research. The Art of Music proved quite as delicately sensitive to this new "mental attitude" as any other art, perhaps more so. The rise of so-called Romanticism in music was, in fact, the natural correlative of the later philosophical tendencies to investigate things, facts, and living beings, rather than to seek for abstract principles; to construct a science of ethics by induction from the known conditions of man's moral and social life, rather than from *a priori* laws. But its immediate effect was to give a great impulse to individualism in Art, by making a man himself the highest study of man; and in every direction its tendency was towards concentration of observation of separate units, as being in reality the source of the condition of the mass. This tendency showed itself in our art of music by the rapid growth of compositions having for their object not so much the exciting of admiration for the cleverness or ingenuity of their construction, or of respect for their obedience to conventional laws, as a distinct appeal on the part of the composer to the feelings and emotions of individual hearers, so far as their training could place them in sympathy with his own frame of mind and emotional mood.

The following quotations show this craving for

an outlet of individualism, both in the creator and contemplator of works of art. "Art, the outward manifestation of the inner life, must also have its individual character, depending on the individuality of the man and the times and circumstances by which his inner life may be affected."\*

"Art is but the awakened expression of the individuality of man."† "A work must display some human individuality if it is to have the power to inspire true æsthetic emotion."‡ "Art is the direct expression of subjectivity."§ "In the modern world of culture there are no great unifying emotional forces attaching themselves to objects loved and believed in; therefore men are thrown upon themselves. For deep art pleasures they are thrown entirely upon their own individualities, and an attempt to appeal to men through any other way than that of individuality is felt as tyrannical. If modern minds are to be appealed to deeply, it must be through giving freedom to their individual tendencies. But when this is done there is no doubt about the depth of the pleasure it brings."|| "A glance at the analysis of musical impression shows that before and above all else the effect of music is to give freedom to each listener's most secret impulses, to his acquired and inherited disposi-

---

\* Adolph. B. Marx. † See Véron, "Æsthetics." ‡ *Idem.* § *Idem.*

|| Donovan, "From Lyre to Muse."

tions of mind and heart.”\* “I do not merely wish to hear something, but I want to hear such sounds as shall accord with the feelings that move in my own breast.”† A little consideration will show that this is a totally different conception of the function of the art of music to that held by the older classical writers. I do not for one moment mean to say that the writers of the classical type never conveyed emotions to their hearers: when they really composed under the influence of their own emotion, this necessarily showed itself in the far-reaching and penetrating influence of their music; but they did not compose with a definite purpose of arousing emotion. When works composed prior to the middle or latter portion of the last century contain an emotional element, it must be looked upon more as undesigned than as the result of a predetermined aim.

This spirit of individualism was one of the fundamental causes of the many-sided efforts to secure personal freedom of thought and expression, which we recognise in reformations of religion, in political reforms, and in aims of later art and philosophy. Hence it naturally follows that Romanticism implies that frame of mind which desires to assert itself, to announce its freedom from restraint, or even to set itself up in opposition

---

\* Donovan, “From Lyre to Muse.”

† Marx.

to the rules and regulations accepted by the many. In other words, we find in it a rebellion of the natural against the artificial; of the spontaneous against the conventional; and a definite desire to uphold personal opinion against dogmas held collectively. It thus becomes a protest against all previously held as authoritative, formal, classic, scholastic, or academic.

The fears entertained by many estimable people that this outburst of individualism, which is even now burning strongly amongst art and artists, would produce anarchy and upset the throne of art altogether, have in *music* certainly proved to be without foundation. For, as well stated by the writer in Grove's Dictionary,\* "It was not that the Romanticists deliberately rejected or even undervalued classic models, but that, borne onward by the impulse to give free expression to their own individuality, they did not suffer themselves to be bound by forms, however excellent, which they felt to be inadequate for their purpose."

We are now able to bring our long digression to a close, for we all know that Symphonic Form has, up to the present time, proved itself of sufficient elasticity of outline not to hamper the free aspirations of genius, and to be, moreover, a form that by the prescribed variation in the character of its

---

\* "Romanticism" (Mrs. Wodehouse).



successive movements permits a composer to express emotions of different and most contrasted kinds; while, on the other hand, the form is sufficiently well defined and recognisable to give the hearers some tangible basis of intellectual activity, combined with that indefinite feeling of repose which is felt when it is known that the composer *has* selected a form, and that we may look for the expression of his thought and emotions within that form.

We have now concluded that pure instrumental music is a more advanced walk of art than vocal music, and that symphonic form is the highest form of instrumental music yet discovered.

Assuming then that a genius has composed a symphony, the question is—How far and within what limits can he *express emotion* in his composition, and how far and within what limits can the hearer *feel emotion*?

There is a general concurrence that the more emotional the mood of a composer, the more emotional will be his musical production, assuming that he has the technical skill and training to express his thoughts. It must also be a fact beyond dispute that a composer must be of a highly imaginative, as well as sensitive temperament, otherwise invention would be impossible, and art would find itself walking round and round in a

circle incapable of expansion. But the most widely divergent opinions exist as to the limitation of this power of a composer of causing emotion, and in the hearer of feeling it. If music is a mode of expression, it seems hardly necessary to prove that an emotional man must undesignedly mould his expressions in such a way as to convey the emotion he feels. This certainly is the case in ordinary language, why deny it in the case of music? All of us must have felt the difference of the effect produced on us by reading merely intellectual, well - constructed poetry, and that produced by poetry poured forth from a heart strung to high emotional tension. But the cause of the complete breakdown of all efforts to gauge or systematise this action and re-action of emotion, lies in the fact that no two people are similarly constituted as regards temperament, without reference to the acquired results of training and education. Assuming, therefore, that two men are, as regards training and education, fairly on a level, it is quite possible to hear them diverge hopelessly on this question, owing to the fact that emotions may be called up in one to which the other is an entire stranger.\*

---

\* "It must not be supposed that all men are similarly gifted, either with the special character of intellect which has the power of leading up to and producing emotions or with the gift of the emotional capability itself." (Holmes-Forbes.)

Then again, there is a very natural tendency of those who have devoted a large portion of their lives to the study of the art, to value rather lightly the emotional effects of music and to look for the source of their pleasure chiefly to the action of their intellect, simply because the intellect is so fully occupied that their emotions are, as it were, thrown back. But, on the other hand, there exists a large class who undervalue the necessity for any real training in music as a means of appreciating its beauty. They think, in fact, that music will, in their special case, be generous enough to make a short cut to their emotions, without troubling their intellect to exercise its functions.

Amongst these must be included Gurney, who, after allowing that "technical acquirements" facilitate acquaintance with music and give tenacity to the memory, goes on to say, "but it is very important that those who lack them should realize that they make no vital revelations; that perception and enjoyment may be absolutely perfect without them." This is a most dangerous statement, for no perception or enjoyment of *a work of art* can be called perfect in which the intellect has not taken part, and, unquestionably, a knowledge of grammar, form, and construction does make *vital revelations* to the hearer, which increase his pleasure to a remarkable degree. This is a matter of daily

experience to those who possess such technical acquirements, though denied, perhaps naturally enough, by those who have not the knowledge, and, consequently, have never had the resulting experience. The same author drifts away from the truth even farther when he says, "though the power of technical analysis might give him (the hearer) considerable extraneous interest, it would not alter the essence of the impression, or make it at all more delightful to him." It must be highly satisfactory to those who have devoted a life-time to the study of their art to find that their reward is to have gained "considerable *extraneous* interest" in their art! *Extraneous* indeed!

Both types of hearers and critics do much mischief, the "intellectualists" would eventually narrow the compass of the art, until its highest level would be "great respectability" as proved by its entire conformity to good musical "manners"; the "emotionalists" would destroy the art *as an art* by denying the validity of, and ignoring the necessity for, rules and regulations, and they would, and do, bring the art into utter disrepute amongst thoughtful persons, on account of the absurd claims they put forward on its behalf.

Now, in discussing the character and limitation of the emotional effect of music, we must, if you please, assume that we have as our exponent a



perfect, an ideal hearer; one whose training in the art qualifies him to measure accurately the harmony, form, and construction of the work, while at the same time he is possessed of one of those warm, sensitive temperaments in which the beautiful immediately calls up emotion. What sort of emotion does he feel?

Of course, it varies by the most delicate grades between the extreme limits of emotional states, according to the character and aim of the music; this is not denied. But the question still remains, are there definite emotions to which we can give such names as sorrow, joy, hope, fear, love?

The state in which I find myself physically whilst listening to pure instrumental music (and each one of us must answer this question for himself) is that of being imbued with a feeling of sadness, or cheerfulness, or with a sentiment of the elevating and purifying effect of "the beautiful."

Such feelings are very distinct, and it is the unquestionable province of music to produce them.

But when one is held under the spell of an emotional mood, such as any one of those just named, the memory often places before us, very vividly, scenes and memories which have long passed by, and it invests them with new meaning and new force.

These mental results are entirely limited to each person individually, and to write down these effects of memory, and renewed reflections on past events, and ascribe them either to the composer's heart or head, or to the composition itself, is most foolish and most unprofitable. Yet this is a common and not unpopular path of current literature; let us, in the truest interests of our art, discourage it in every way.

In condemning this absurd claim of "emotionalists," that they receive definite impressions, pictures, or ideas from pure instrumental music, Hanslick has done good service; and it is only to be regretted that his method is not as good as his motive.

The fact that these claims are generally put forward by those whose knowledge of the art is most limited, ought to cast some suspicion on the value of the claim if not on the verity of the claimants.

I have now done my best to make it clear that the operations of the intellect and the emotions have to be carefully and delicately balanced against each other, both in the composer and hearer. No composer can reach a high level whose intellect has not been trained in the art by the study of that grammar and that system, which has been culled by successive generations from contemporary

literature, and which is the accepted and acknowledged language of the art; having mastered this, he can express his thoughts. On the other hand, no composer can reach a high level without emotion as the initial force and sustaining power of his efforts; for he cannot express what he does not feel; and his composition will, without initial emotion, appeal only to the intelligence of his hearers, and (as we before said) that which appeals only to the intellect cannot be called a work of art.

Now let us take the case of the hearer; he too must maintain the balance between his intellect and his emotions. He who listens to music with a musically untrained intellect, and without an appreciation or knowledge of the laws of construction, progression, and form, can gather no more information, can reap no higher result than is gained by a child peeping into a kaleidoscope. The child will tell you he has been in ecstasies while peeping into the kaleidoscope; the untrained hearer of a symphony will tell you he too has been in ecstasies while listening to it: both are on the same low level.

The pleasure of the intellect in a trained hearer is enormous, but yet it must not be allowed to suppress the flow of sentiment and emotion. The pleasure of emotion is most fascinating, but it must

not be allowed to elude the regulation, the discipline of the intellect.\*

If I had to choose between the merits of two classes of hearers, one of whom had an intelligent appreciation of music without feeling emotion; the other, an emotional feeling without an intelligent analysis, I should unhesitatingly decide in favour of the intelligent non-emotionalist.

And for these reasons: the verdict of the intelligent non-emotionalist would be valuable as far as it goes, but that of the untrained emotionalist is not of the smallest value; his blame and praise are equally unfounded and empty.

But we must pause for a moment to consider an important factor in the production of emotions, and one which requires to be constantly guarded against; I mean, the law of Association of Ideas. "Ideas that in themselves are not all of kin, come

---

\* After going through the processes of hearing, understanding, and feeling the music, a highly-trained listener has a concurrent process of Reflection—that is, of passing in review the general results of what his own mental processes have just done; of course all this goes on with such rapidity that probably few realize that it is reflective; possibly some listeners do not pass at all through this "highest stage of consciousness," this "reflection upon judgment, in which the abstraction is made of all save the Ego itself." It is, however, very important that this crowning process, when it takes place, should not be confused with the intellectual process immediately preceding the play of the emotions.



to be so united in some men's minds that it is very hard to separate them; they always keep company, and the one no sooner at any time comes into the understanding but its associate comes with it."\* "The law of association is this: that empirical ideas which often follow each other create a habit in the mind, whenever the one is produced, for the other always to follow."† I suspect that most people are rather unwilling to admit the force of association in themselves, to do so would be in their view a confession of a certain amount of mental or moral weakness. But what the philosophers say of the association of ideas is equally true of association of emotions, and it is one of the most difficult tasks of the hearer of a composition to distinguish between emotions which are the genuine product of the music, and those which are the result of association; the more so because the hearer (unless extraordinarily "self-collected") may not have the smallest suspicion that he is being automatically moved hither and thither. Many groups of facts, thoughts, or sensations, which have long escaped our memory, leave nevertheless behind a tendency towards a given emotion. All of us know the remarkable vitality of our childish impressions of various tunes

---

\* Locke.

† Kant.

or songs.\* If in an English Cathedral the first few notes of the Dead March in "Saul" are heard on the organ, an evident thrill of emotion passes through the whole congregation. So, too, when at an imposing state ceremony the roll of drums and the first few bars of the National Anthem herald the approach of Royalty, any observer must have noticed that something much more powerful than mere curiosity is influencing the multitudes as they rise to their feet.

Of course the emotion caused by the association of ideas and feelings connected with religion are the strongest and most deep set in our nature. If some sacred composition of quite second-rate value has been the vehicle of producing in us deep devotional feeling, owing to the special frame of mind we were in, or the solemnity of the circumstances which surrounded us when we heard it, we shall probably always invest such a composition with a sense of affection and respect far above its real value as a work of art. The reverse is also true; I once heard a very amusing comic song, the melody of which I afterwards discovered to be a favourite evangelical

---

\* Perhaps one of the earliest forms of association of feelings or emotions in children is shown by their unwavering fidelity to an old doll; when new favourites are proffered, they will often fondle the old doll, even when it has lost head, arms, and legs, and when the hay-stuffing of the trunk gives evident signs of protruding.

hymn-tune; I need hardly say that if this particular tune is sung at a place of worship when I am present, my frame of mind is not enviable. But association will disturb us and warp our judgment in a manner far more insidious. The saying, "Love a composer, love his music," has a deep meaning. It is an acknowledgment that even personal likes or dislikes may so influence us as to make our criticism follow our temper; and if we look into the matter we shall find that one of the causes of the difficulty which a new composer meets of getting a fair hearing is that *nothing is associated with his name*. I do not think I am unkind if I say that the majority of the public listen to every new composition either with a predilection or prejudice.\*

Amongst those who are musically illiterate there is a general tendency to enjoy such music as recalls prior musical pleasure. This will be found applicable not only to the ordinary mass of people, who have no taste for novelty in art because they have no intelligent basis of criticism for it and no mental

---

\* The public will, of course, denounce this accusation angrily; but the public is not always the best judge of its own mental processes. Of course the only real and unfailing test of the value of new works would be to present them to hearers absolutely without any information as to their composer, character, or aim; each hearer being in a separate cell to prevent collusion! What curious products of the critical faculty, both of *dilletanti* and professed critics, might be obtained under such circumstances!

association with it; it applies equally to the more respectable class of those untrained emotionalists who can talk or think of only one hero-composer, simply because they have learnt by constant association to link his music (perhaps quite unconsciously) with that by the same composer which has previously given them pleasure. Hence the ecstasy which such hearers feel, or say they feel, when listening to the composition of their hero, and hence (which is quite as important) their distaste for, or inability to appreciate the music of any other composer, there being *no emotional association* with compositions they have neglected to hear, or have listened to with a predisposition to dislike, or not to care for. This large and influential class of hearers is moved, as has been cleverly said, by "an uncritical love of violent stimulation"; but at the root of their uncritical love will be discovered the law of association, which, in consequence of their want of musical training, chains them up and only allows them the narrowest possible circle of locomotion in the world of art.

The persistence of a type of song amongst the lower classes from the same cause is patent to all. Once establish a "music hall species," and it becomes most difficult to put it out of existence. Having got (at last) completely satiated with a favourite tune, the common fellow does not want



something entirely new, but something which will recall his old frame of mind and its pleasures. A class of people, somewhat higher than this socially, cannot at the present time get outside or beyond the "sentimental ballad"; if you doubt this go into the shops of half-a-dozen of our leading publishers of ballads, and ask to be allowed to look through some of the hundreds on sale: the similarity of aim and design, of melodic progression, of modulation, and of the final mob-tickling codas, becomes at first highly amusing, afterwards intensely depressing. Were it not for this terrible law of association, which makes some men love all that recalls old favourites, the market for these wretched ballads would have closed its doors long ago.

The extraordinary impulse given to musical education during the last few years, and the great range of modern analytical literature, have combined to present to hearers a danger of a very insidious kind. In former days, say up to the first quarter of our present century, harmony and counterpoint were taught and could be learnt, but there still hung a certain veil of mystery over the art of composition, the theory that a composer was "under inspiration," or that he was a sort of "instrument played upon" by some supernatural power, still clung to men's minds; but now,

composition as an art is taught well and can be learnt: I mean that all the share in the creation of music which falls to the lot of the intellect has been extracted and formulated—such, for example, as contrast of rhythms, combination of rhythms, relation of key-tonalities in consecutive presentation of melodies, thematic development, harmonic progression, structural outline, and, to a certain extent, even the tone-colour of orchestral treatment—all this is within the reach of a student of ordinary capacity under the guidance of a qualified master. Hence, the rising generation of composers possess a dangerous facility of producing compositions of considerable intellectual interest, of so much interest, in fact, that ordinary hearers may be, and constantly are, tempted to admire the works for their constructional ability, although disclosing a real want of emotional aim or unity. This is no imaginary danger. I myself have listened to scores of such compositions, and have been very curious to hear the verdicts passed upon them. As a rule the less trained hearers pronounce them, without any qualification, to be of the first rank; but our more wary and experienced critics have, to my great relief, described them as being “very thoughtful,” or “well thought out,” but as lacking the fascination of spontaneous emotional aim. To put the case plainly and concisely, it amounts to this:

if the "tricks of the craft" are rapidly and skilfully presented to the hearer, he may be tempted to accept ingenuity for talent, method for aim, facility of manipulation for genuine emotional motive and richness of invention.\*

Also, I feel so strongly that our real want in England at this moment is not professional performers or even composers, but intelligent hearers, that I venture to point out the hollowness of a belief which is, I am sorry to say, very widespread. I have more than once heard it said that musical knowledge and acquirements are only necessary in the persons of composers and their interpreters, and are not requisite in an ordinary unit amongst an audience. If acted upon, this belief will be absolutely fatal to the progress and growth of music in this country. It is quite possible that many ancient nations got on very well when the scribes and priests were the only classes who could read and write, but I never yet heard this fact advanced (at all events by any sane person) as an argument against general education. The truth is that as the general spread of education and moral principles amongst the masses *forces* upon the classes above them a higher standard of

---

\* I hope our professional critics will not allow themselves to be pushed in this direction by the very crowds it is their proper function to lead.

education and morality ; so, too, a general knowledge and acquirement of art amongst the many percipients must inevitably raise the standard of excellence amongst the few producers. It goes without saying that the majority of composers write and produce what they know by experience will be most pleasurable to and warmly welcomed by their hearers ; the conclusion is obvious ; reduce the intelligence and acquirements of audiences and down will go, proportionately, the average merit of the music presented to them : and *vice versâ*, educate your audiences properly, do not allow them to imagine that uncritical impressions, or temporary excitement constitute them art critics, and it will be found that our composers will be compelled to aim after a higher character of production. An author already quoted uses an argument against the necessity for "technical knowledge in hearers" which has been expressed more racily than he himself expresses it. It has been said "it is absurd to demand so much knowledge of musical analysis on the part of a hearer, you might as well say that a man may not call a girl pretty unless he has studied anatomy." There is a thinly-disguised fallacy in this statement : if the figure of a woman is depicted on canvas or in stone as a *work of art*, certainly no one ought to say that it is good or bad who does not understand

anatomy. The study of the contour of the body, as varied and changed by muscles and groups of muscles when in repose and in motion, is one of the deepest and most serious studies of art-students, and if it is necessary that the painter and sculptor should study anatomy up to this point or in this special relation, it is perfectly certain that no man ought to pose as a critic of their work who has not gone over the same ground.

We have yet one more danger against which musical hearers need be warned. Music, not less than any other creation of human thought, cannot prevent its adherents from falling into two well-defined parties, conservatives and progressionists. The words penned by the historian are as applicable now to music as they are to politics: "Everywhere there is a class of men who cling with fondness to whatever is ancient, and who, even when convinced by overpowering reasons that innovation would be beneficial, consent to it with many misgivings and forebodings. We find also another class of men, sanguine in hope, bold in speculation, always pressing forward, quick to discern the imperfections of whatever exists, disposed to think lightly of the risks and inconveniences which attend improvements, and disposed to give every change credit for being an improvement. In the sentiments of both classes there is something to approve. But of both the best



specimens will be found not far from the common frontier."

The only means by which each one of us can hope to approach this common frontier in our own art, so as not to become either a dry intellectualist or a vapid emotionalist, a grumbling reactionist or unruly progressionist, is by maintaining most carefully the due balance between the intellectual and emotional sides of our constitution.

In the earlier centuries of the growth of our modern music, it was quite natural that men should see in it only an extensive field for pure intellectual enjoyment; but, on the other hand, now that the art has proved itself to be a means of stirring and shaping the very emotions, some of us are naturally tempted to underrate the necessity of a sound intellectual musical training in our almost childlike joy at having discovered a new field of enjoyment beyond, though not independent of, the domain of the intellect.

As you will have noticed, no doubt, I have not taken a very "advanced" view of the power of music over the emotions; that is to say, I cannot agree with those who say that music appeals *only* to the emotions, or that it *depicts* definite ideas, or that it *represents* ideas or emotions; speaking in common sober sense, it does none of these things. If, however, the beauty of pure music is grasped

and felt by an intellect musically trained, emotions and deep emotions will undoubtedly be stirred up. In the case of an untrained listener, words added to music, and especially words, scenery, acting, and music combined, may greatly intensify his emotional condition; but he must not, therefore, *as people usually do*, attribute all the emotion to the effect of the music, and jump to the conclusion that no training is necessary for its due appreciation. Music has from time to time developed, and found new powers in such a marvellous way that I am the last to say that the somewhat hasty claims which people make for it as a "language of emotion" may not ultimately be legitimate; only, let me warn such claimants that the more music becomes a *language*, the more necessary is it that its *grammar* should be studied by all who pretend to enjoy its beauty and meaning, and certainly by those who venture to criticise it.

It has been urged that, inasmuch as a good critic of painting can be formed out of a patient student of the best pictures, without studying drawing and without taking a brush in his hand; therefore, a good musical critic can be entirely trained by listening to the best musical works, without possessing technical knowledge or skill of any kind. This analogy is distinctly misleading, for this reason: in the art of painting the primary act of criticism

is an easy one—namely, to decide whether the artist has truly depicted the fact or conceivable fact he promised to depict; up to a certain point the most uneducated person can say whether an artist has painted a cow, a man, or a house. But there is no such primary act of criticism possible in music, because it is not *an imitative art*. If I ask some one to listen to Opus 99, No. 3, by . . . What has the composer promised? It is true he has probably aimed at a composition restricted to certain shapes and limits of outline (but even this depends on the date of the work), and his obedience to the laws of form can only be judged by a trained musician, and, therefore, only to a trained musician is the criticism of the goodness or badness of the form possible. There are millions who can say if a cow is painted *like* a cow, to *one* who can by hearing a symphonic movement discover if the accepted laws of binary form have been truly observed. This is one more proof of the necessary action of the intellect before the emotional is reached. The emotionalist who, owing to ignorance, cannot pass the verdict of his intellect as well as that of his emotions on the merits of a composition cannot in any way be trusted as a critic.

But if the balance between the intellect and the emotions is duly maintained by those who are

composers or hearers, who can place a limit to the future of music? "Man is led on from knowledge to knowledge, from power to power, from thought to thought, and here too it is discoverable that every great stage through which he passes is also a preliminary to the subsequent stages into which he rises."\* "While music arises in, and in all its phases belongs to the realm of emotion, the limits set to its progress are less absolutely fixed than with other forms of Art."†

May not our own great living philosopher be also a true prophet when, having approached music purely from the side of the scientific analyst, he says: Music is "a language of feelings which may ultimately enable men vividly and completely to impress on each other the emotions they experience from moment to moment."‡ "In its bearings upon human happiness, this emotional language which musical culture developes and refines, is only second in importance to the language of the intellect, perhaps not even second to it."§

---

\* And "This law of progress, I repeat, is the fundamental idea which distinguishes the philosophy of our own era from all previous modes of speculation."—W. Smith (Thorndale).

† Bryant's "Hegel."

‡ Herbert Spencer: "Origin and Function of Music."

§ *Idem.*

These are bold words, they must stand or fall by the judgment of the unborn future. But though I am a protestant against an "*uncritical* love of violent stimulation" in music, I am no reactionist, and to such a prophecy I say from the bottom of my heart—So be it.

---



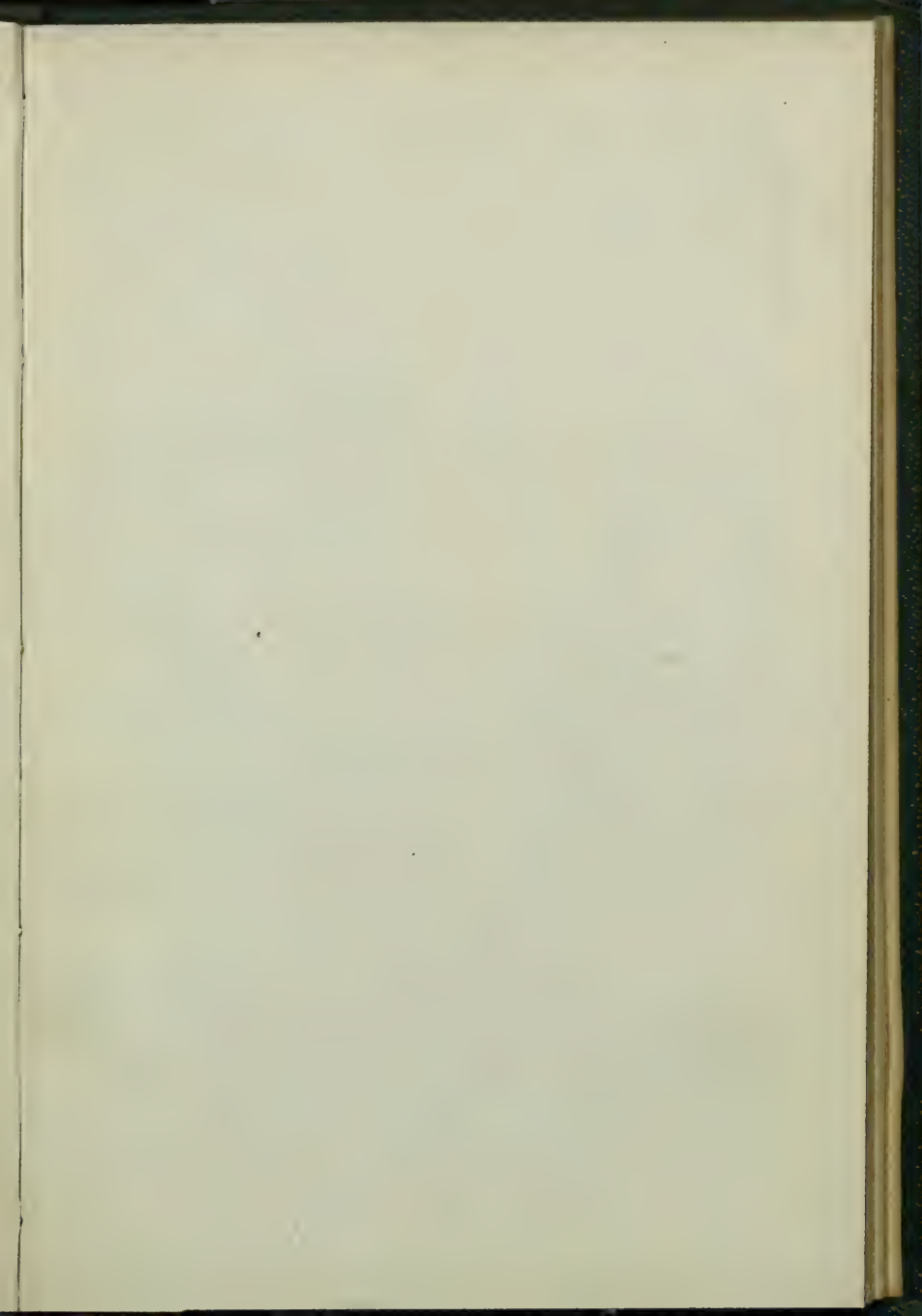
Burclay Spence. L.  
with kind regards.

M. K. Weeks.

26. XI. 95.

THE  
Organ, Organists, and Services  
OF  
Dulwich College.

"Fascinating indeed is it to any of us who have any measure of the historical imagination to transport ourselves into old times, old scenes, old manners, old modes of thought and of expression."  
—HENRY C. BANISTER, *Some Musical Ethics and Analogies*.





The Organ of Christ's Chapel, Alleyn's College.

A SHORT  
**History of the Organ,**  
ORGANISTS, AND SERVICES

OF THE CHAPEL OF  
**Alleyn's College of God's Gift at Dulwich,**

WITH EXTRACTS FROM THE DIARY OF THE  
FOUNDER.

BY  
**WILLIAM H. STOCKS.**

(Organist of Dulwich College),<sup>72</sup>  
L.R.A.M., A. Coll. Org., Fellow and Hon. Treasurer Guild of Organists.

LONDON:  
WILLIAM REEVES, 185, FLEET STREET, E.C.

—  
1891.





Dulwich.

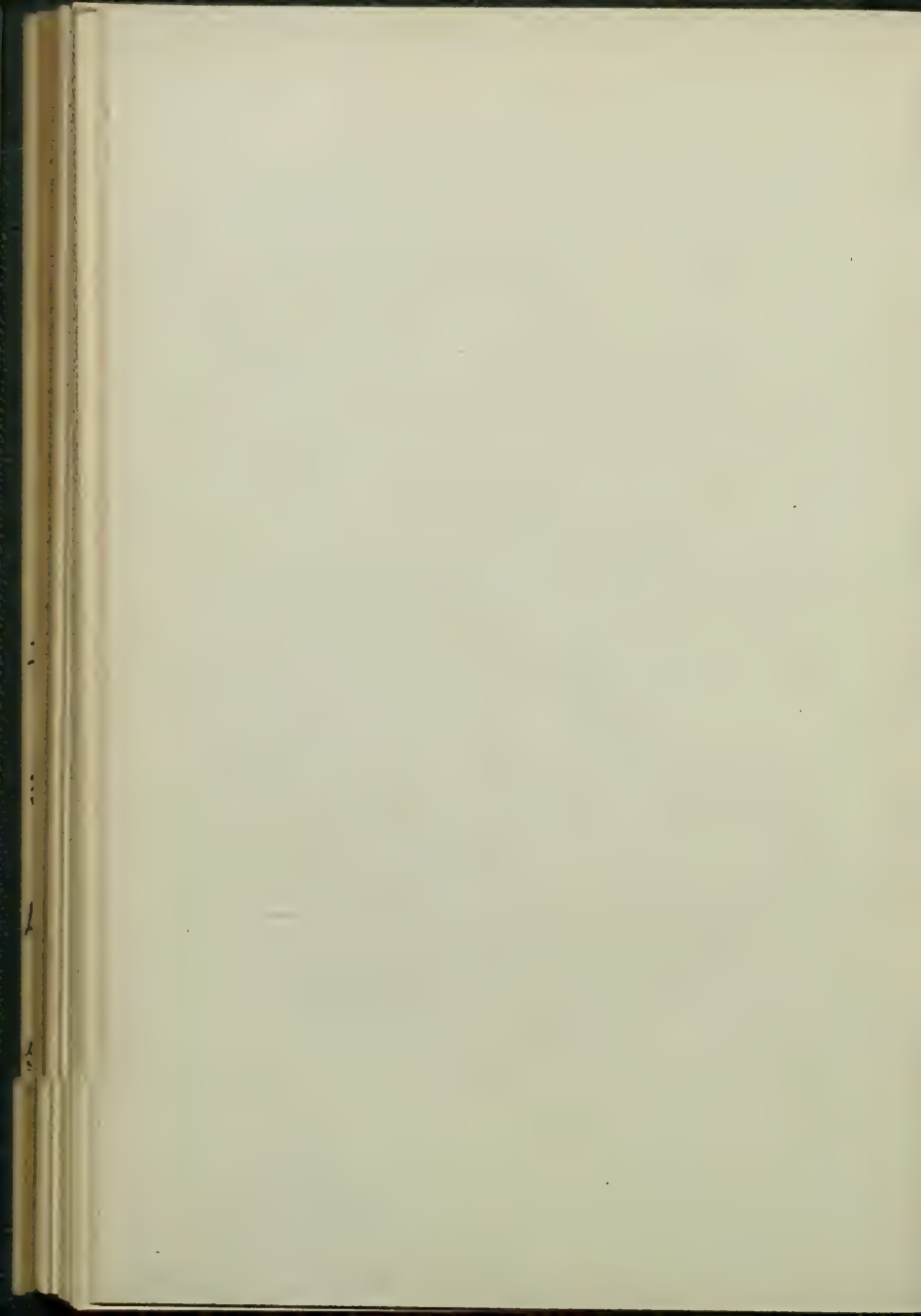
To  
EDWARD JOHN HOPKINS, ESQ.,  
*Mus. Doc.,*

IN GRATEFUL REMEMBRANCE OF

ABLE INSTRUCTIONS

AND

WISE COUNSELS.



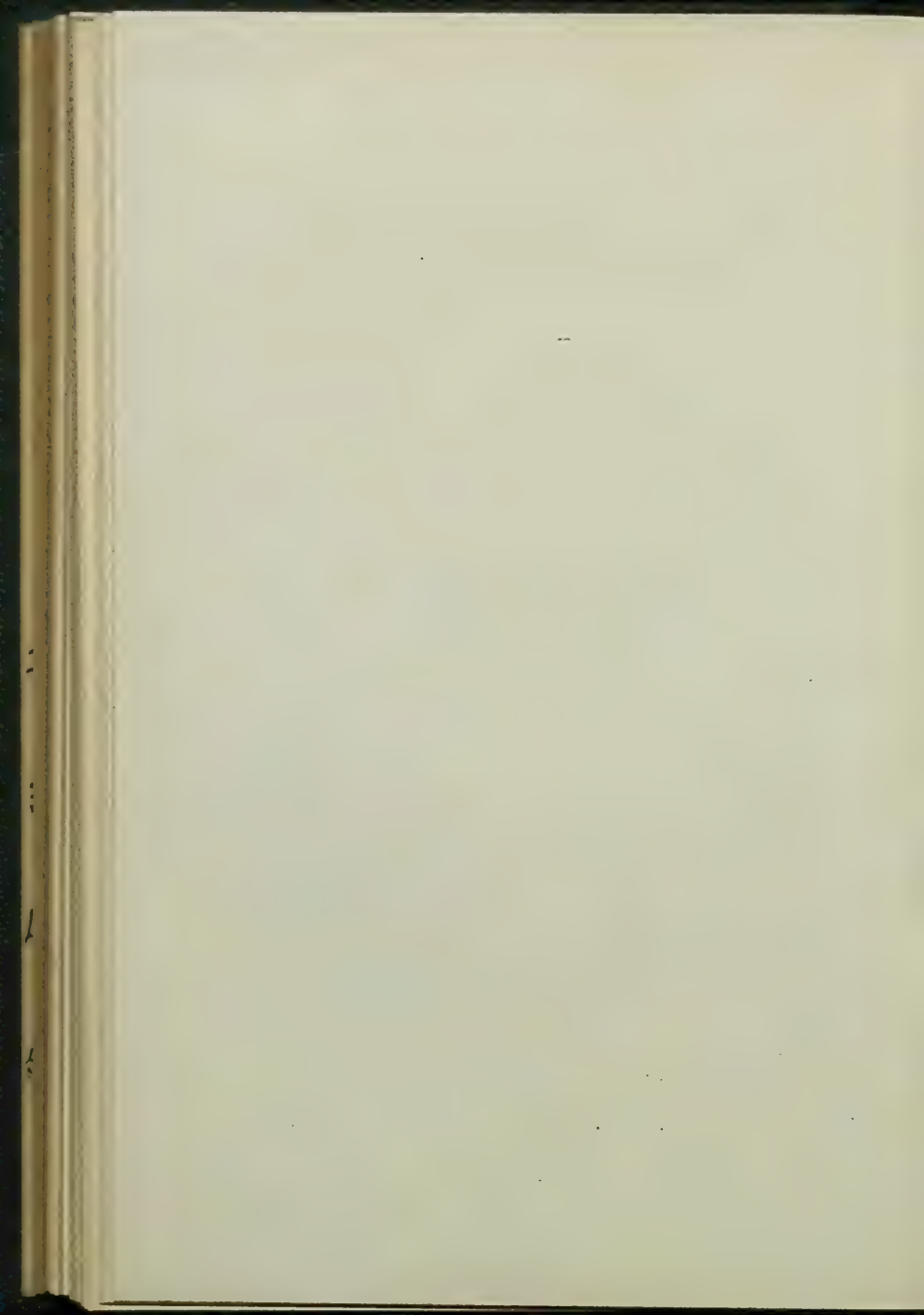
## P R E F A C E .

---

FOR some few years I have *made notes* on the Organ in Dulwich College Chapel. And on more than one occasion, at the request of Dr. E. J. Hopkins, of the Temple Church, I have sent him some of these notes. I have during the last few weeks collected and arranged, in some kind of order, items which are to me of great interest, and I now print them in the pages of this little pamphlet, hoping they will give as much pleasure to the reader as they have given me in the preparation of them for publication. For several of the facts recorded I have to thank William Young, Esq. (one of the Governors of the College), whose valuable *History of Dulwich College* has been of great help to me, especially in the extracts I have made from Mr. Alleyn's diary, which is in Mr. Young's book for the first time printed *entire verbatim et literatim*.

WILLIAM H. STOCKS.

ST. DAVID'S,  
CARSON ROAD,  
WEST DULWICH, S.E.,  
*April, 1891.*







THE ORGANISTS  
OF  
DULWICH COLLEGE.

---

EDWARD ALLEYN was born on the 1st September, 1566, and was baptised at St. Botolph's, Bishopsgate, the day following; he was brought up for the stage, and a record of him as a player is to be found in the Hall Papers of the Borough of Leicester, under date 6th March, 1583-4.

In or about 1594 Allevyn became lessee of the baiting house at Paris Garden on the Bankside, and "sould itt to my father Hinchloe in Februarie 1610 for 580*l*," having derived a goodly sum by the venture.

He appears to have been by 1596 a man of considerable property, as he is found disposing of an estate in Sussex for £3,000.

His hospitality was unbounded; on certain days of the week (Sundays especially) he seems to have kept open house, when many persons came to Dulwich to feast with him.

On 17th May, 1613, he entered into a contract with John Benson, bricklayer, of Westminster, for the building of Dulwich College.

It was called the College of God's Gift in Dulwich, and was to consist of a master, a warden, four fellows, six poor brethren, six poor sisters, and twelve poor scholars.

By the end of the summer of 1616 the College was so far ready that the consecration of the Chapel was arranged for. It was dedicated and consecrated "the Chapel of Christ" by "the most Reverent Father in God, George Abbot, Archbishopp off Canterbury His Grace, on Sundaye ye first off September and ye yeare off our Lord, 1616."

Thomas Hopkins was appointed the first organist on the 26th March, 1618.

On Easter day, 16th April, 1620, "ye chaple wase furnished wth basone and candell sticke ye children wth 10 surplices & ye fellowes allsoe."

About a fortnight before the death of the Founder, which took place on Saturday, the 25th November, 1626, at the age of sixty years and nearly three months, he appointed Henry Dell to the place of organist.

There are, in old statutes, Alleyn's Diary, etc., many things of great interest concerning music, organs, and organists, connected with the Chapel and the College, in quaint style and language, and I purpose to write down some of the most interesting matter; mentioning the valuable History of Dulwich College, by William Young (one of the Governors of the College), from which some of my extracts are taken.

#### "STATUTES.

"5. Item, That . . . the two first of the sixe chaunters to be Musicians of sufficient skill in the art of musique to be Oraganistes of the college, and to teach the poore Schollers musique and to singe, and the other

fower chaunters to be singing men of the chappell, all of them single and unmarried p'sons ; and if any of them shall marry after their admission, then he or they so doinge to be removed from the college (ipso facto), and for ever made incapable of any place or p'ferment therein.

*"The Office of the Fellowes.*

"35. Item, That the two first of the sixe chaunters, alias junior fellowes, be men of approved skill in musique to sounde the organs in the chappell, and singe their partes in the quire, and shall prick all such services and anthems as the master shall com'and for the use of the chappell into faire Books, and also all other songes and musiques for the private or publique use of the college, both for violls and voices, and those they shall keepe faire, and at their departure leave them to the college ; and they shall teach the poore schollers to sing prick-songe, and to play upon the violls, virginalls, organs, and other instruments, as they shalbe found capable, and to teach and direct any other p'son or p'sons of the college that are to sing their partes in the chappell, or any whom the mr., warden, and two senior fellowes shall think fit. And the other fower of the said chanters, als junior fellowes, to be singers in the chappell, and p'sons well skilled and exercised in prick-song, and to be men of handicraft trades, vizt., taylors, glovers, imbroderers, shoemakers, or such like ; and these fower Chaunters, als junior fellowes, for avoyding idlenesse, shalbe employed in their trades by the appointment of the master, warden, and fower senior fellowes, or the most part of them, for the generall good of the college, both in making the poore schollers apparell and shoes, and otherwise, as they shall direct, provided all stuff shall be found them at the college charge. They shall also every day, in the afternoone, teach and instruct in their several manufactures, such and so many of the poore Schollers, as shalbe found unfit for the universitey ; and that they may not loose their musique, half the number shalbe taught the trades one afternoone, and the other of them the other afternoone.

*"Orderes for the Chapell and the celebrating of Divine Service.*

"59. Item, I ordaine and for ever establish, that in all succeeding times to come the service which shall be reade and sunge in the said chappell shalbe daily read and sunge in such manner and forme, as neare as may be, as is usually observed in the King's Chappell, or in the Collegiate Church of St. Peter at Westminster, and that the master, warden, senior and junior ffellowes, and poore schollers of the said college on Sundaies, holydaies and eves, in their surplices, and other working daies in their gownes, shall daily sing their partes in the quire of the said chappell, and if the mr., warden, or any of the senior fellows be not present in their singing, or cannot sing their parts in the quire, that then he or they that shalbee defective therein shall find everie of them at his and their own charge a severall p'son that can sing his p'te in the quire to supplie his or theire place that is defective, untill hee or they shalbe able to p'forme the same.

"And I further ordaine that, if yt may be, all the other servaunts or officers of the said College to have knowledge in prick-songe, or to learne the same after their coming to the said college, and to sing his or their parte in the quire also at times convenient.

*"Orderes for the Landes, the Revenewe thereof, and how it shalbee disposed.*

113. Item, I ordaine, and for ever establish, for all succeeding tymes to come, that the revenewe of the landes which I have given to the said College, amounting to eight hundred pounds per annum, or thereabouts, shall be yearely disposed and devided in such manner and sort as hereafter ensueth, that is to say,

For the diett for the master, warden and ten senior and junior fellowes, after the rate of ten powndes per annum a peece. cxxli.

. . . . .

The two first chaunters or junior fellowes', vizt., organists (*pension*) to be sixe pounds to each of them, paid quarterly, per annum. xlii.



To the said two first chaunters or junior fellowes, to find stringes for their instruments, pap', pennes and inck, for the twelve poore schollers, eleaven shillings and viij*d.* a peece, per annum. xxiij*s.* iv*d.*

The other fower chaunters or junior fellowes' pension to be vi*l*i a year a peece, paid quarterly per annum. xx*l*i.

117. Item, That after these disbursements, or so many of them, as shall yearely fall out, if there shall remaine the sum of fifteene poundes or upwards in stock, over and above the c*l*i. in the treasure chest, then the said xv*l*i. or any other greater sune which shall remaine, shall at that auditt be divided into six hundred equal partes or dividents, and bee disposed of and distributed in manr. following, that is to say :—

	Parts.
To the fourth Senior Fellow for the time being ... ..	10
To the first chaunter or junior fellow for the time being ... ..	06
To the second chaunter or junior fellow for the time being ... ..	06
Towards strings, pap', pennes and inck ...	1 <i>½</i>
To the third chaunter or junior fellow for the time being ... ..	05
To the fourth chaunter or junior fellow for the tyme being ... ..	05
To the fifth chaunter or junior fellow for the tyme being ... ..	05
To the sixt chaunter or junior fellow for the time being ... ..	05
For increase of diett for the master, warden, and fellowes ... ..	121 *

On the 9th October, 1634, Mr. John Alleyn, the fourth Fellow, was married to Dionisia, daughter of Mr. Cole, of London. This marriage is notable as the first recorded as having been celebrated in the College

---

\* The original is 121, but this is evidently a clerical error, and should be 120.



Chapel, and the carelessness with which the register was kept is evinced by the fact that it is first inserted among the burials, and then erased and entered below.

This Mr. Alleyn, who by his marriage was debarred from the office of organist, appears to have continued to reside in or near Dulwich, as his daughter Elizabeth was baptised in the College Chapel on the 19th February, 1635-6.

It is recorded in the register of Archbishop Laud, at Lambeth, that on Tuesday, 20th January, 1634-5—

Matthias Alleyn, Master, Thomas Alleyn, Warden, Samuel Porter, Schoolmaster, William Sutton, Usher, and William Holmes, organist (*pulsator organorum*),\* appeared before the Archbishop at Lambeth, and submitted themselves to him. His Grace, accepting their submission, caused certain of the statutes and certain written informations to be read, and inquired of the Master and Warden whether they wore surplices during Divine Service, and sang in the quire, as by the statutes they were bound to do. They replied, "That they being laymen have conceived itt not to bee fitt for them to weare surplices and that being unskilful in singing they have not sung themselves." The Master also replied, "That he doth give a man four pounds a year to supply his place in the Quire in singing and that now and then the same man doth attend divine service and performeth his part in singing thereatt." And the Warden replied, "That there is a youth who he intends to traine up to sing and being fitt shall performe his part in the Quire." Whereupon the Archbishop admonished them, "That thereafter they doe daily weare their surplices and provide able singing men to supply their places in the Quire, there duly to attend divine service and holy anthems be song as well on Sundays as other dayes and that the Bason and two candlesticks which the master confesseth hee tooke away from the altar and keepeth att his

---

\* The preacher, the Rev. David Fletcher, was absent

chamber in the said Colledg be placed there againe. And that the warden doe provide surplices for the boyes according to the 44th statute ;” and moreover intimated to the said Master, “That he doth not allow him to keepe a horse att the Colledge charge,” and adjourned the visitation to a day to be named.

The year 1664 was a memorable one for the College, for then began the visitation of Archbishop Sheldon, which lasted, with several long adjournments in consequence of the raging of the plague in 1665, and the subsequent fire of London in 1666, until the 9th October, 1667, when the Archbishop published his Injunctions, which became the law of the College until 1724.

The Report of a Committee, appointed by the Archbishop, is preserved in the Archbishop's Register in Lambeth Palace, and also in the Tanner MSS. in the Bodleian Library. “Concerning ye Chappell and Divine Service” they report :—

“We find that the service by statute is appointed to be performed as near as may be to ye forme of ye King's Chappell or St. Peter's, Westminster. But that by the iniquity of the late tymes their quire and singing was put down, their organ broken to pieces and carried away, the master Warden and fellows and boys forbidden to weare surplices, their Communion table turned end ways East and West, and severall other disorders now crept in and continued to the tyme of this visitation. Whereupon we thought fitt to order them to furnish themselves with surplices, which is done. To place the Communion table as it was long ways against the East wall within the Raylles of ye Chancell. To bring back the reading desk for the lessons in the middle of their Quire as formerly, and to provide them a Faldastory or Litany Desk, there to sing or say the litany, all wch things are done ; and lastly finding their rents well increased and that they begin to be in stock of money, we have ordered them and they are willing to it, to provide as formerly they had, a small

organ fitt for their Chappell, that they may have their service there, according to the statute as near to Cathedral fashion as may be."

This report was adopted by the Archbishop, and is embodied in his Injunctions. Concerning the organ, we read :—

"And that the Master, Warden & Fellows of the sd College forthwith take it into consideracon, to provide a good Organ, as formerly there hath been for the Use & more Solemn Service of God in the sd Chappel, which sd Organ shall be provided & Set up in the sd Chappel before our Lady day which shall be in the year of our Lord 1669."

On the 19th October, 1669, the vacancy of the organist's office, which had existed since 1643, was filled up, the Archbishop sending the following letter :—

Sirs, I have heard a very good report of the bearer Mr. Forcer, both of his skill in Musick, which may render him very fitt to be your Organist, and of his civill demeanour and sobriety of life, which may recomend him for your society. If therefore you shall chuse him your organist I thinke you will doe yourselves a good office and that which wilbe acceptable to me who am

Your very affectionate freind,

GILB : CANT.

Lambeth House, October 19, 1669.

For my very good freinds the Master, Warden and Fellowes of God's guift Colledge at Dulwich.

The records add :—

On Monday the 25th October, 1669, Mr. John Alleyn, warden of this colledge, gave the usuall Oath prescribed in the statutes of the colledge to the above named Mr.

Francis Forcer and afterwards he was admitted and made a fellow and Organist of the said Colledge upon his Grace the Lord of Canterbury's letter above written (He being our speciall visitor) without drawing any lott for the said place.

In the year 1671 (26th November), Mr. Forcer, the organist, resigned, and the College allowed the appointment to lapse to the Archbishop, who sent the following letter through his secretary :—

Gentlemen, My Lord hath com'anded me to signifie unto you That He understands that one of your ffellowships being ye Organist's place in your Colledge is at this time void, by the resignation of Mr fforcer and that for want of your supplying yt place by Lott according to ye statutes of your Colledge, the Elecon or nominacon of one for yt place is devolved unto his Grace. His Grace therefore not being willing to make himselfe a Judge of that profession of Musicke has deputed you the Master and Warden of ye said Colledge in his stead to elect, choose, and admit into ye said place such person as you in your judgments (you the Warden\* especially being skilled in musick) shall think fitt for it. And because His Grace hath heard very well of a young man one Albertus Bryan, both for his sobriety of Life and good Proficiency in Musick and skill upon ye Organ, His Grace therefore recommends him to your consideracon, to be elected into that place if you the Warden shall in your judgment approve him as fitt for it. And soe, I rest, your most humble servant,

MILES SMYTH,

by his Graces Command.

Lambeth House, Jan. 10, 1671-2.

Mr. Albertus Bryan, being found fit, was accordingly admitted on the same day.

It is recorded that on the 19th September, 1682,

---

\* John Alleyn.



the organist, Mr. Charles Garraway, petitioned his Grace the Archbishop for a reform of the "slovenly manner in which the singing in the chapel is carried on, especially that the Master, Warden, and Fellows, will not or cannot sing, and the boys for want of Judgement and mutuall assistance follow one after another in such a confused manner as renders it very absurd to the auditors."

Among the Injunctions published on the 9th December, 1724, by Archbishop Wake, as the result of his visitation, we find the following :—

"8. For the more Regular performing of Divine Service for the future, & as near to the Intention of the Founder as is consistent with the charter of Incorporation & Deed of Uses, We ordain & require that the psalms & Hymns as the *Te Deum*, &c., be chaunted to the Organ on Sundays & Holydays as is practised in the King's Chappel & an anthem sung by the Boys every Sunday in the afternoon."

"13. That out of the Thirty Two pounds per annum allow'd by the Founder, for salaries for Chaunters who were never regularly introduced, nor Indeed could be consistently with the Charter of Incorporation & Deed of Uses : We will & Direct that the sum of Four pounds pr ann.,\* over & above his present salary be paid to the organist for the time being as further augmentacon to his salary or Pension upon this special Trust & Confidence & He not otherwise to be entitled to any part thereof, namely that the sd Organist do his Diligence in bringing them† up together with the Founder's Boys to assist decently at Divine Service & in singing of the Psalms, Hymns and Anthems."

"14. For preventing all Disputes concerning Residence, We do declare that every person who is absent from

---

\* Monies were also directed to be paid the preacher, schoolmaster, and usher.

† Boys of the poorer inhabitants of Dulwich, who at the time of their admission into the sd school were under the age of ten, provided the sd boys were not more than twelve in number at any one time.



Chappel both Morning & Evening Prayers, or shall Lay a Night out of the College without Leave first asked & obtained, shall be Deem'd Non Resident & to have Incurred the Penalties provided by statute for Redress thereof."

In the College Annals we find that on the 4th March, 1751-2, it was ordered "that £20 per annum be laid by toward a new organ," and that on the 4th March, 1758, it was ordered "that the £100 and other moneys for the new organ in the treasury chest be invested in India Bonds."

At a Private Sittings on the 3rd August, 1759, it was resolved :—

"That a new organ shall be built and put up in the chapel of the College. Therefore in pursuance of that Resolution we have agreed this day with Mr. George England and Mr. Thos. Whyatt to build a new organ and put it up in the Chapel on or before the last Sunday in August which shall be in the year 1760, for the sum of £260, and the old Organ, agreeable to their proposal delivered in and agreed to by us this day."

The old organ is said to have been built by Father Smith, *i.e.* Bernard Smith, who died in 1708.

England's organ is still in the Chapel ; and on my appointment as organist in 1887 I found it in anything but a good condition ; but thanks to the Chaplain, the Rev. G. W. Daniell, M.A., steps were at once taken to restore the instrument. In September of that year, Dr. E. J. Hopkins, Organist of the Temple Church, visited the Chapel, and made a thorough examination of the organ ; he said that we had in it an excellent specimen of England's work, well worthy of restoration. In the following month a meeting, consisting of the resident Governors of the College and some of the older inhabitants of the Hamlet interested in the Chapel, was held in the

Vestry, at the old College, at which it was resolved to take in hand at once the work of restoring the organ.

In November the work was placed in the hands of Messrs. T. C. Lewis & Co., who had by Easter Day, 1888, so far completed it, that the restored organ was used for the first time, the Choir singing Purcell's anthem, "Rejoice in the Lord alway." The following short account of the work done appeared in the *Monthly Notice Paper* of the Chapel for April, 1888:—

"Looking at the *outside* of the instrument, it will be seen that the case, which is now larger by 2ft. 6in., owing to additional mechanism, has been renovated, and the carved work made good; also that the front pipes have been re-gilded. The pedal clavier and the manual claviers are new; the coverings of the last-named being kept as they were originally, *i.e.*, black long keys and white short ones. More stops have been added, together with six double-action composition pedals operating upon the same. The stops have been re-arranged in triple vertical rows on each side of the manuals, those of the Great Organ, Pedal Organ, and Manual Couplers being placed in the right jamb, and those of the Swell Organ, Choir Organ, and Pedal Couplers in the left jamb. The stop handles now bear their names and lengths on ivory shields; and ivory plates, with the names of the different departments of the organ, are placed over the stops.

This is all the new work to be seen from the outside, save an additional bellows handle, as extra bellows have had to be placed in the instrument to secure the necessary supply of wind. The first thing Sebastian Bach used to do, when requested to examine a new organ, was to draw out all the stops and play on the full organ. He used to say he must first know whether the instrument had good lungs.

In the *inside*, the sound boards have been added to, and the pallets have been re-leathered and had new springs put to them, so as to secure a pleasant and firm touch. The key, coupler, and draw-stop actions are all new. All the manuals have been increased upwards to G, and the Swell carried down from middle C to CC, this requiring some 189 additional pipes. Instead of the old "*Nag's-head*" swell, acting after the manner of a guillotine, a new "*Venetian*" swell has been put, by which a more gradual *crescendo* and *diminuendo* can be obtained. An addition to the Pedal Organ is still necessary to make the instrument thoroughly effective.

Our best thanks are due to Dr. Hopkins for the kind manner in which he has interested himself in the restoration."

An illustration and the following description of the organ appeared in *The Musical Standard* for 29th March, 1890, forming No. 15 in the series "The Organs of Great Britain":—

"The Organ in Christ's Chapel of Alleyn's College of God's Gift at Dulwich, of which we give an illustration this week, was built originally by George England, the elder, in 1760—see "Hopkins and Rimbault on the Organ," p. 154. It is an excellent specimen of his work, and he received for it £260, together with the old organ, which is said to have been built by Father Smith.

The first organ for Dulwich College was bought by the Founder in 1618, who in his diary, under date 27th April of that year, writes: "bought a p: orgaines for ye chapell off mr. gibbs of powles, £8 2s." From Alleyn's diary we also learn that on the 27th May that same year 2s. 6d. was giuen mr. burward for "tuning ye orgains," and on April 13th of the following year the sum of £5 10s. was paid

mr. burett for "a dyapason stop and other allteracons to the organe." From Oct. 1st, 1622, when 15s. was paid Mr. Hamden for "mending ye orgaynes & making 3 or 4 newe pipes for a dyapason," until August, 1760, when the present organ was built, we are not prepared to say what instrument was used.

A few years ago the instrument was tuned to equal temperament, and the present Pedal Organ added by Messrs. Lewis & Co.; and in 1888, by the same builders, it was restored and enlarged to its present proportions :—

### GREAT ORGAN.

CC to G, 56 Notes, 8 stops.

	FT.	TONE.	PIPES.
1. Open Diapason ...	8		56
2. Stopped Diapason ...	8		56
3. Principal ...	4		56
4. Twelfth ...	2 $\frac{2}{3}$		56
5. Fifteenth ...	2		56
6. Mixture (2 ranks) ...	2		112
7. Cornet (4 ranks)—(mounted)			128
8. Trumpet ...	8		56
			576

### SWELL ORGAN.

CC to G, 56 Notes, 5 Stops.

	FT.	TONE.	PIPES.
9. Open Diapason ...	8		56
10. Stopped Diapason ...	8		56
11. Principal ...	4		56
12. Mixture (2 ranks) ...	2		88
13. Trumpet ...	8		56
			312

### CHOIR ORGAN.

CC to G, 56 Notes, 5 Stops.

	FT.	TONE.	PIPES.
14. Dulciana ...	8		56
15. Stopped Diapason ...	8		56

CHOIR ORGAN—continued.

16. Flute	...	...	4	56
17. Fifteenth	...	...	2	56
18. Vox Humana	...	...	8	56
				<hr/>
				280

PEDAL ORGAN.

CCC to F, 30 Notes, 1 Stop.

		FT.	TONE.	PIPES.
19. Bourdon	...	...	16	30
<i>(Proposed addition.)</i>				
Violon	...	...	16	30

COUPLERS AND ACCESSORIES.

- 20. Swell to Great.
- 21. Swell to Choir.
- 22. Choir Sub-octave to Great.
- 23. Great to Pedal.
- 24. Swell to Pedal.
- 25. Choir to Pedal.

Three Composition Pedals to Great.

Two Composition Pedals to Swell.

Pedal to draw on and off Great to Pedal.

SUMMARY.

			STOPS.	PIPES.
Great Organ	...	...	8	576
Swell Organ	...	...	5	312
Choir Organ	...	...	5	280
Pedal Organ	...	...	1	30
Couplers	...	...	6	
				<hr/>
				25 1198

The work of Restoration was carried on in a very able manner, under the direction of Dr. E. J. Hopkins, of the Temple Church, and W. H. Stocks, Esq., Organist of Dulwich College, the decisions arrived at by the conferences held a few years ago at the College of Organists as to position and arrangement of pedals, draw-stops, keys, etc., being adopted. The organ



stands in the West Gallery, and has a fine oak case with good carving. The tone is rich and mellow, that of the Stopped Diapason on the Swell being of the most charming quality."

In 1768 there was a dispute between the Master and the organist, Mr. Randall. Mr. Randall was, on the 27th February, 1768, fined ten shillings by the Master for absence without leave, that being his second offence; and on the 4th March, 1768, the following entry was made in the Private Sittings Book:—

"Whereas it appears that Mr. Richard Randall the Organist, absented himself from the College on Tuesday Morning, and did not return thereto until Thursday Morning following, and notwithstanding he was desired, ordered, and commanded by the Master to stay and hear the statutes read on the said Tuesday, the said Richard Randall in open contempt of the statutes and the Master's Authority replied he would not stay and hear the statutes read let the consequences be what they will, and if the Master would not grant him Leave of Absence, he would go out from the College without leave. I therefore fine the said Richard Randall Twenty shillings for not being Resident on Wednesday last according to the 44th statute, for this his third offence taken notice of, and I do order that the said twenty shillings shall be deducted from his pension by the Warden.

JOSEPH ALLEN."

The audit took place on the same day, when Mr. Randall appealed to the Court, and three of the churchwardens, with the three other Fellows, signed the following:—"Whereas an Appeal came before us this Day relating to a Fine which was laid upon Mr. Richard Randall for not being resident last week, We therefore do think it right to remit the said Fine." Under this the Master wrote:—"The Determination of the three Fellows & three Assistants being

inconsistent with & repugnant to the Statutes & injunctions the Master protests against it & appeals to the Visitor." Archbishop Secker, however, died on the 3rd August, being succeeded by Dr. Frederick Cornwallis, Bishop of Lichfield, on the 23rd August, 1768, when the Master, affecting generosity, made a further entry as follows:—"The Master presented a Memorial to the Visitor, who soon after departed this life, & the Fellows by their Behaviour being sensible of their Error, having never afterwards presumed to be absent without Leave of the Master, he did not prosecute the appeal."

Some funny anecdotes are related of the organist, The Rev. Ozias Thurston Linley, a son of Thomas Linley, a professional musician of Bath in and before 1770, and who afterwards became musical director of Drury Lane Theatre, and partner in the management of it with his son-in-law, Richard Brinsley Sheridan.

Before his election as Fourth Fellow and Organist of Dulwich College, he had been a minor canon of Norwich Cathedral; and one of his characteristics seems to have been absence of mind.

The following is given by the Rev. John Sinclair in his "Old Times and Distant Places" as an anecdote related by Mr. Linley himself. "It was my turn," he said, "to preach in Norwich Cathedral, and well knowing my own infirmity, I rang the bell, and put the key of my study into my landlady's hands, requesting her to lock the door, and come again to let me out in time for the service. She raised objections, and insisted on returning the key; but somehow I remained under an impression that she had taken it with her as I desired. Accordingly, I read my sermon over till the bells began to ring. I then put on my surplice, but no landlady came to release me. I read half my sermon over again, but still no landlady appeared. Looking out of the window, I saw the

congregation assembling ; and at length the great bell began to toll, as it always did when the dean and chapter were about to form into procession. Still no landlady appeared. In this extremity I threw open the window, and, with the help of the water-butt and water-spout, climbed down in my canonicals into the street. Happily, I was so late that comparatively few of the congregation witnessed this exploit. On my return home after the service, I put my hand mechanically into my pocket, and had opened the door of my lodgings, before I called to mind my imaginary difficulty."

When he related this anecdote, Linley sometimes added, "The sermon I preached was copied *verbatim* from Bishop Hoadly, whom the dean and chapter looked upon as an execrable heretic, but who was an especial favourite of the bishop, Dr. Bathurst. After the service, as we were going in procession to the vestry, the bishop turned to me with a gracious smile, 'Mr. Linley, I am much obliged to you for the excellent sermon you *selected*.'"

Linley had very little respect for the sermons he had himself been accustomed to preach, for when asked what had become of them, he replied that having no occasion for them as organist to the College, he gave them to the chambermaid, who lighted his fires with them every morning until they were all consumed.

Some extracts from letters passing between the Master of the College (John Allen) and the Rev. Joseph Blanco White in 1831, *re* the position of Fourth Fellow (Organist of the College), are interesting as showing how little knowledge of music was then required of the one whose duty it was to direct and manage the musical part of the services in the Chapel.

Allen writes under date March 6th :—" Dear

Blanco, Poor Linley, Fourth Fellow and Organist of Dulwich College, died this morning. Some years ago you had thoughts of offering yourself for the situation if it should ever become vacant, and therefore I hasten to inform you of the event, that you may announce yourself as a candidate without delay, in case you are still of the same mind. You are aware of the nature of the office. The organist is a Fellow of the College, and the late Mr. Linley was a clergyman. The duties are to play the organ on Sundays, and instruct the children in music—twelve in number. The emoluments are at present about £160 a year, besides apartments, commons, and wine. As the organist is completely on the same footing with the other Fellows, we wish, of course, to avoid common musicians, and to have a man of education, with the manners and feelings of a gentleman." The day following White writes:—"Dear Allen, I shall be happy to take my chance of the vacant Fellowship of Dulwich College. My only difficulty is that, at this moment, I am not able to accompany the Psalm tunes required at Church. If, however, you were to allow me for *a time* to pay a person who should play and teach the children, I trust that my knowledge of music would enable me in a few months, to do the Organist's duty myself. Allen answers this letter the next day and writes:—"I am very glad you propose to stand, and with your knowledge of music I have no doubt you will learn to play the organ in much shorter time than you mention. As soon as we have two good candidates, we shall proceed to the election." Now, while one does not question the *goodness* of this candidate, they perhaps might question this gentleman's musical fitness for this important position. On referring to the list of organists it will be seen that the Rev. R. G. Suckling Browne succeeded Linley.

On the 28th of June, 1854, at an Inquiry of the



Charity Commissioners, the Rev. Edwd. A. Giraud, fourth Fellow, was examined; he deposed that his emoluments in cash were £165 13s 4d yearly, and explained that he taught the boys to sing simple psalmody by notes (formerly called prick-song), to chant the hymns after the lessons, to sing the Gloria Patri after each read psalm, together with a sanctus and the responses after the Ten Commandments. To perform these his presumed duties more effectively, he engaged at his own cost a person who was a poor scholar of the College, but had been for the last six years apprenticed to an eminent organist, to come twice a week to assist him in teaching the boys; he thought also that he was materially benefitting and assisting that late poor scholar of the College in his present line of life. On Sundays he practised the boys before the morning service, and himself took the whole of the organ duties, playing both morning and afternoon in the service of the College chapel.

The following is a list of the Organists (4th fellows) of Dulwich College:—

Elected.

Thomas Hopkins, March 26, 1618. Left Sept. 1622.  
 Benjamin Cosyn, Sept. 28, 1622. Left June 16, 1624.  
 Walter Gibbs, Jan. 17, 1625. Left May 3, 1626.  
 Henry Dell, Nov. 8, 1626. Left Sept. 3, 1627.  
 John Silver, Sept. 1, 1627. Left March 26, 1631.  
 John Alleyn,<sup>1</sup> Sept. 24, 1631. Resigned 7 Oct., Married  
 9 Oct., 1634.  
 William Holmes, Dec. 31, 1634. Left July 17, 1643.  
 Francis Forcer,<sup>2</sup> Oct. 25, 1669. Resigned Nov. 26, 1671.  
 Albertus Bryne,<sup>3</sup> Oct. 21, 1671. Resigned Sept. 7, 1674.  
 Samuel Pierson,<sup>4</sup> June 24, 1676. Resigned Aug. 15, 1677.

---

1. First marriage in the College Chapel. 2. Admitted by Archbishop Sheldon's letters. 3. Admitted by Archbishop Sheldon's letters. 4. Admitted by Archbishop Sheldon's letters.



Charles Garraway, May 1, 1678. Expelled Jan. 23, 1696.  
John Reading, "organist above 2 years, yet never  
admitted!"

James Henstringe, 1698.

William Howell, March 11, 1703. Died Oct. 11, 1713.

Thomas Clark, March 4, 1714.

Thomas Powell,\* Nov. 9, 1715. Died Sept. 19, 1727.

David Cheriton, Oct. 28, 1727. Resigned Dec. 3, 1731.

Samuel Tanfield Hawkes,\* Dec. 20, 1731. Died Dec.  
18, 1762.

Richard Randall, Jan. 10, 1763. Resigned April 2,  
1782.

Richard Dowell,\* May 13, 1782. Died March 25, 1816.

Ozias Thurston Linley,\* May 5, 1816. Died March 6,  
1831.

Robt. G. Suckling Browne, April 15, 1831. Promoted  
June 17, 1834.

Edwd. Aug. Giraud, July 25, 1834. Died 1873.

Henry Baumer, 1858. Died July 29, 1888.

James Brabham, 1870.

Edward D. Rendall, 1883.

William H. Stocks, July 19, 1887 (the present organist).

EXTRACTS FROM THE DIARY OF EDWARD ALLEYN.

			<i>l.</i>	<i>s.</i>	<i>d.</i>
	1617.				
4	Oct.	pd for 2 cathachismes for ye children	0	0	4
13	Oct.	Lute strings ... ..	0	0	8
8	Dec.	giuen a noyse† off trumpeters yt sounded. ... ..	0	2	6
	1618.				
11	Jan.	giuen trumpeters a twelfe day ...	0	2	6
		md one thursday ye 26 off marche }			
		Jo : Hopkins ye organist came to }			
		me. }			
27	Apr.	bought a p : orgaines for ye }	8	2	0
		chapell off mr gibbs of powles. }			
		water to feche them & to feeld }	0	2	3
		yt Helpte to carie them. }			

\* Buried in the vaults in the College Chapel.

† A technical term for a company of musicians.

23 May.	ye pew for ye orgains 4 yrds of ye new dores att measuer & H: 22 d ye y. 2 d. work altering ye owld.	0 7 4 0 3 0	0 10 4
27 May.	pd giuen mr burward for tuning ye orgains.		0 2 6
24 June.	pd mr Hopkins His qrters wagis.		2 10 0
18 July.	2 p : of Hinges for ye orgayn pew. 2 bowlts for yt pew. 100 of 3d. nayles.	4 0 1 0 0 3	0 5 3
11 Sep.	pd for Hanging vp ye bell a d : & a H : for a peec off Elm for a stock nayles and Lether { mending ye clapper & making a balderich * } { 12 wedges 3 boulsters } 3 fore locks { mending ye bellfre lock } & ye chirchyard lock } mending Sanders Hamer	3 6 1 0 0 7 1 6 1 0 1 0 1 0 0 6	0 9 1
21 Nov.	for paynting & gilding of ye great clock dyall.		1 10 0
16 Dec.	bought 5 songe books for ye boyes a quier of p'p' wt 5 rules for songes	0 4 0 0 0 6	
1619. 5 Jan.	giuen 2 dromes & a fyfe yt playe Here		0 2 6
8 Apr.	I went to London to auditt ye Chirch acount & after over water.		0 0 4
13 Apr.	pd mr: burett for a dyapason stop to my organe & other allteracons		5 10 0
11 July.	pd for 2 tenners & 1 treble vials. giuen ye man yt brought Them	1 15 0 0 0 6	

\* A leather belt.

16 July.	The charge off my orgaine case pd for stuff vidt. 4 wainskots 40 clap- boards for sawing off them: glewe: nayles & 8 Howlde fasts wt 7 weeks & 4 d work att 10s a week.	6 00 0	
	3 dosen & 5 pipes & 6 rownds turning.	0 12 6	9 15 0
	pd ye carver for carving all.	3 02 6	
	pd Tobye for gilding ye orgaine pipe.		3 10 0
	a Joyner for 1 d: worke putting in ye pipe		0 1 6
	4 yds of blewe callyco for drawing out off ye orgaines 14d ye yrd.		0 4 8
	7 yds of blewe cloth for ther curtaynes.		0 8 8
	blewe Tape & curtayn rings.		0 1 0
	ye curtayne rodds & stay.		0 2 6
10 Aug.	pd. Jo. Rusell when He Receiued His 10/ wch wase for mending orases: chaieres & porter to carye ye orgaine pipes & all what He could reckone.		0 10 6
1620.			
13 May.	pd mr burett for mending ye bel- lowes & tuning ye orgaine & making ye Conveighaunce for ye starrs turning.*		0 15 0
28 June.	2 knotts off minikines† for Lute trebles.		0 0 4
	3 yds of blewe cloth for lynning ye Comunion cloth att 15d ye yrd		0 4 9
	2 oz of frindg att 2s 4d ye oz.		0 4 8
	silk & making ye cloth.		0 1 7

\* This seems to refer to some mechanical device on the case of the organ, probably set in motion by wind from the bellows.

† The treble string of the lute or fiddle was so called—

"Sfoot what treble minnikin squeaks there?"

Marston's Antonio and Mellida.

1 July. bought off Mr. a bason &  
 a p: off candlesticks att 5d ye  
 oz ye bason w: 68 oz & ye 2  
 Candlesticks w: 84 oz I pd  
 more to Cople man for ye bosse  
 of armes inameled. } 3 8 0

1621.  
 15 July. 1 pd ye fellowes ther pencions }  
 mr Vanse 6l 13s 4d: mr Sy-  
 monds 3l 6s 8d: mr Hopkins } 12 10 0  
 50s so in all.

1622.  
 1 Oct. pd Mr Hamden for mending ye  
 orgaynes & making 3 or 4 } 0 15 0  
 newe pipes for a dyapason.

Praysed bee ye name off our good god both now  
 & Euer through Christ Jesus our Lord. Amen.

Among the books in the College library there are some MS. musical works formerly the property of John Reading, one of my predecessors; in each volume (save two) in his own handwriting is the following:—"This Book I give to the Colledg of Duledg. John Reading."

By the kindness of the Master of the College, A. H. Gilkes, Esq., M.A., I was allowed the use of some of these interesting books for the inspection of the visitors at a conversazione of the Guild of Organists in February, 1890.

There are ten volumes in all, and they are beautifully written in a fine bold hand.

One of those I mention above as not having in it "This book I give, etc." has had pages torn from it both at the beginning and end, still I have no doubt that it (No. 6) was Reading's book. The other one (No. 9) was, I think, also one of Reading's books.

Some of the books, which a few years ago, by some means or other, found their way out of the library,

have never yet managed to get back again ; but I give below full particulars of those now in the library, to which I have had access through the kindness of the Librarian, the Rev. F. W. Hawes, M.A.

1. Printed on the outside is,—“The Works of the late famous Mr. Henery Purcell & Dr. Blow with several other English Masters.” Inside is written,—“John Reading’s Book. May ye 29th 1716 being ye Restauration day of King Charles ye 2d.” The title page is as follows :—“A Choice Collection of Favourit Songs Collected and Transcrib’d out of all ye Itallian Operas By John Reading organist of St. John’s, Hackney.”

2. Printed on the outside is,—“Divine Harmonie or a Choice collection of Anthems composed by several Masters. collected in the year 1717 by John Reading, organist.” The title-page is,—“The Psalms, Set full, For the organ, or Harpsichord, as they Play’d in Churches, and Chappels, with the Maner, of givinge them out, as allso, with great Variety, of interludes, Set and Compos’d by John Reading, organist of St. Mary Woolnoth, Lombard Street, London. With A Choice Collection of Vollentarys, and Fugues, For the organ Compos’d, by the Severall Masters Following.” The “*vollentarys*” are by Reading, Blow, Baratt, Stanly, James, Ledo, Froud, Green, and Croft. There are several by Stanly, the first one of his in this volume has written over it, “A 1st Voluntary, in D sol re Compos’d by The Blind youth, Mr. Stanly, organist, of St. Andrus, Holburn.”

3. This volume has a beginning at both ends. Printed on the outside of one cover is,—“Aires and Lessons for the Harpsichord.” And the title-page to this end of the book is,—“Mr. John Reading’s great Book of Lessons for the Harpsicord (The Ladys Entertainment) Being a Choice Collection of the Most Celebrated Aires and favourit Songs out of all the



opera's, set, and Compos'd into Lessons for the Harpsicord by John Reading organist of St. John's, Hackney." Printed on the outside of the other cover is,—“Psalms and Voluntaries for the organ.” The title-page to this end of the book being,—“The Psalms Set full for the organ or Harpsicord as they are Plaid in Churches and Chappels In the Maner given out ; as also with their Interludes of great Variety By John Reading organist of St. John's, Hackney.” “A Choice Collection of Vollerntarys and Fugues for the organ With the Chanting Tunes, as they are Performed in the Cathedrall Churches Composed By the Severall Masters Following.” The “*Chanting Tunes*” are by Blow, Reading, King, and Henry Purcell, and the “*Vollerntarys*” by Reading, Stanly, Baratt, Croft, and Green.

4. Printed on the outside is,—“1st Treble Symphony's to most of the Italian Operas.” The Operas are Thesus, Amadis, Rinaldo, Etearco, Hydaspes (by Mancini?), Almahide, Clotilda, Antiochus, Croesus, Camilla (Bononcini), A Cantata, for 2 Violins and a Tenor (Dr. Pepush), Thomyris (Bononcini and Scarlatti), Calypso, Pyrrhus, and Loves Triumph.

5. 2nd Treble Symphony's to most of the Italian Operas.

6. Tenor Symphony's to most of the Italian Operas.

7. Bass Symphony's to most of the Italian Operas.

8. Tenor Symphony's to all the Operas.

9. “MS. Music” on the outside ; is a Book of Songs.

10. “MS. Music” on the outside ; is a collection of Songs in the Operas of Arsinoe, Camilla, Thomyris, Love's Triumph, Pyrrhus, and Calypso.

In concluding this pamphlet, I would like to men-

tion another connection between the Temple Church organists and Dulwich College organists other than the one that exists between my beloved master, the present organist at the Temple, and myself.

In 1720, or thereabouts, John Stanley received instructions from John Reading, who had, before this date, been organist at Dulwich College; some years later (in 1734), Stanley was appointed organist at the Temple, with Mr. Vincent and Mr. Jones as his colleagues.

As I have already said, Alleyn died on the 25th November, 1626; on the Monday following (27th November) he was laid to rest in the Chapel.

The opening sentences of his will are characterized by deep religious feeling; the words are:—"My desire is without any vain funeral pomp or show to be interred in the quire of that chapel which God of his goodness hath caused me to erect and dedicate to the honor of my Saviour by the name of Christ's Chappell in God's Gift College."

In the *Gentleman's Magazine* for August, 1745, is the following, said to be written on the wall of the College of God's Gift at Dulwich, founded by Edward Alleyn, Esq., who died 1626":—

QUOD PETIS, HIC EST :

HORACE.

Attend, vain shade of Ægypt's mighty Lord\*  
For sumptuous walls, and tow'ring piles ador'd †  
Whose hand laborious taught their pride to rise,  
To spurn afflicted earth, and threat the skies.  
Own you mistook the road to real fame;  
And view these humbler roofs with conscious shame.  
Say, to what end you rear'd each mighty tow'r;  
Each fond effect of too luxuriant pow'r?

---

\* Cheops.

† The Pyramids.

Say, to what end thy lab'ring subjects groan :  
And load whole regions with a mass of stone ?  
Say, where the praise whole millions to consume,  
And lie, magnific, in a splendid tomb ?  
See for the poor, these friendly walls appear ;  
Want finds relief, and charity is here.  
Here, let the honest and distress'd repair,  
And with their maker's bless the founder's care.  
Survey the joys that charity can bring  
And see the player \* far excel the king.  
Courts to the dead thy mighty fabrics give ;  
These walls receive, and nourish those who live.

---

\* Mr. Alleyn belong'd to the Theatre Royal.  
(These notes are in the original.)

LONDON :

BOWDEN, HUDSON AND CO., PRINTERS,

23 RED LION STREET, W.C.

# CÉSAR FRANCK

## L'ARTISTE ET SON ŒUVRE

*reçu*

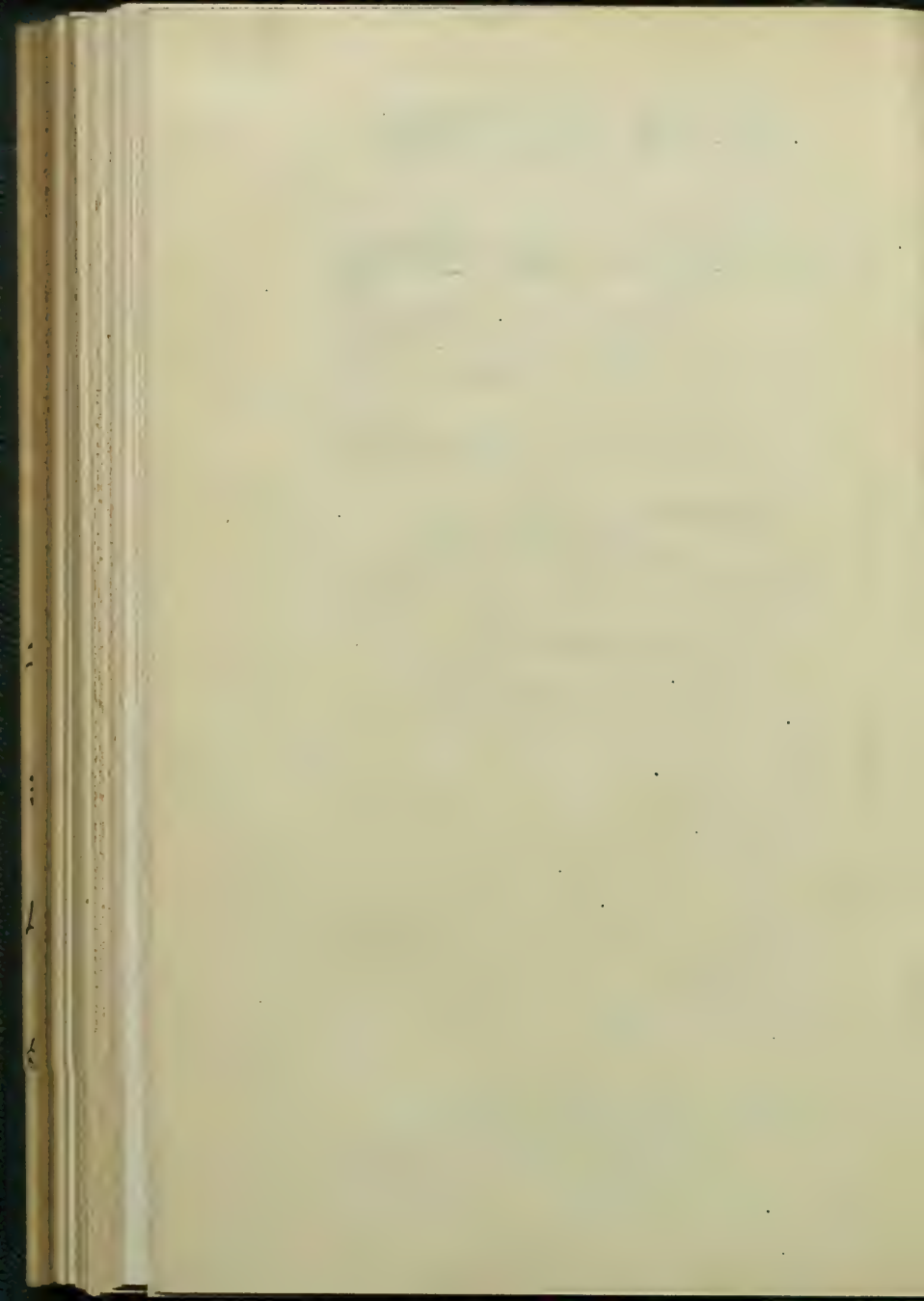
### CONFÉRENCE D'INTRODUCTION

A une séance de Musique de Chambre  
consacrée à César Franck  
et donnée à Lyon le 26 avril 1901



Extrait du *Courrier Musical*

17, RUE DE BRUXELLES  
PARIS



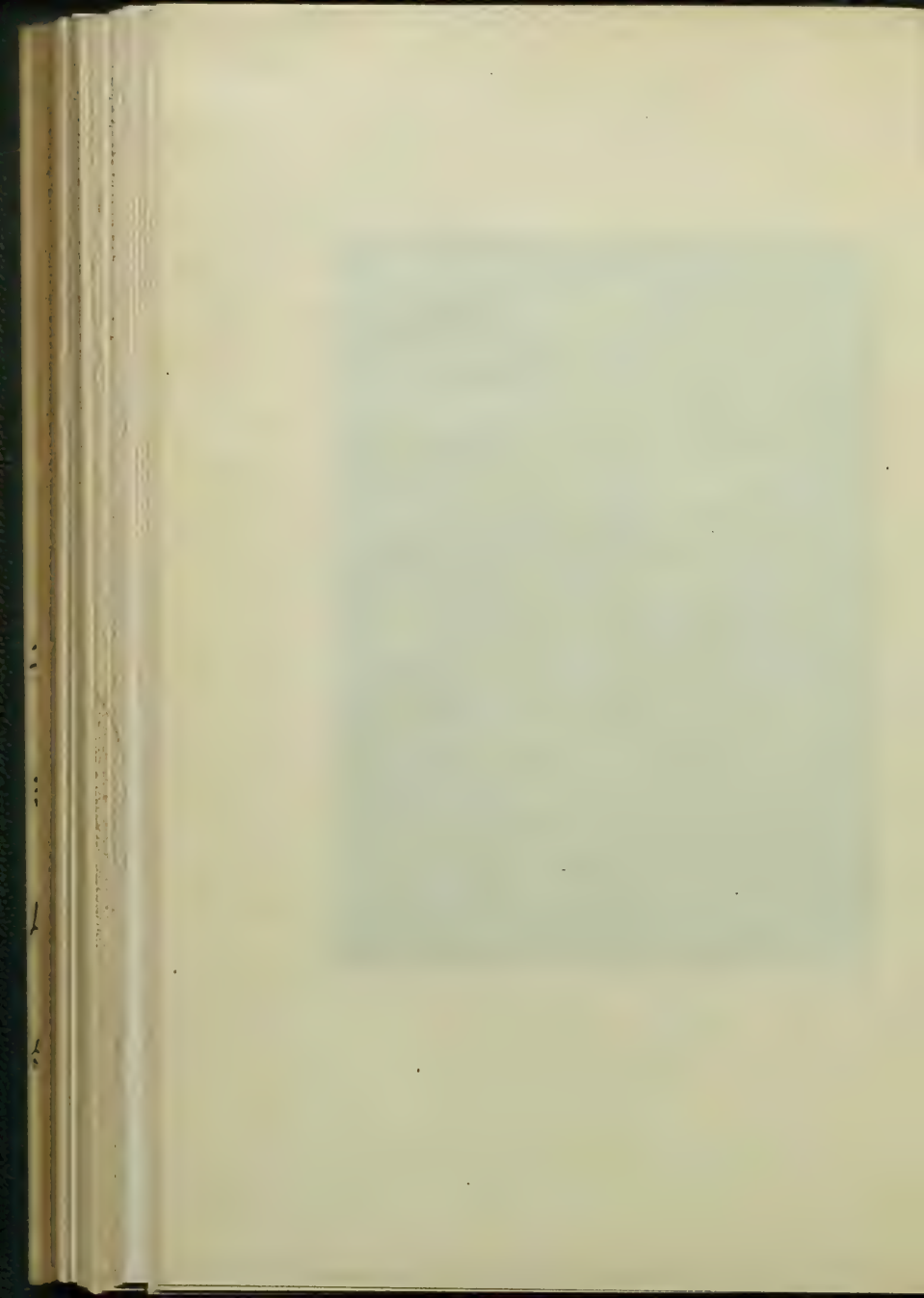


J. RONGIER



CÉSAR FRANCK

(1822-1890)



# CÉSAR FRANCK

## L'ARTISTE ET SON ŒUVRE

---

Mesdames, Messieurs,

On raconte que Berlioz, songeant à tout ce qui, durant sa vie, avait fait obstacle à la consécration de sa gloire, s'écriait avant sa mort : « Enfin ! on va donc jouer ma musique ! » Cette exclamation *in extremis* aurait été tout aussi justifiée dans la bouche du compositeur auquel est consacrée la présente soirée ; mais soyons assurés qu'il n'aurait jamais songé à la lancer, tant il y eut toujours de candeur résignée et de sérénité modeste dans ce cœur ingénu. Et, tandis que l'existence de Berlioz apparaît comme une lutte incessante et comme une révolte rageuse contre les préjugés et les ignorances, la vie de César Franck reste tout unie, toute paisible, sans rien qui ressemble à un effort pour se faire acclamer, ou à de la rancune et de l'aigreur pour des contemporains insoucieux de l'entendre. Si bien que, par une sorte de paradoxe historique, la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, si propice à l'industrialisme et au cabotinage dans tous les genres, a abrité un maître qui, très moderne par la science et les procédés, initiateur d'une école dont les chefs sont des jeunes, recommençait en même temps l'admirable existence d'hommes d'un autre temps, primitifs de l'art, obscurs et féconds producteurs de la fin du Moyen-Age,

celle encore du grand Séb. Bach qui, indifférent à toute sanction et à toute consécration matérielle, sans cesser d'humbles fonctions professionnelles, entassait d'innombrables productions qu'il songeait à peine à publier.

I

César-Auguste Franck naquit le 10 décembre 1822 à Liège, ville féconde en musiciens, qui fut la patrie de compositeurs comme Grétry, celle aussi de virtuoses tels que Marsick et Ysaye. Il était d'une famille modeste où les aptitudes musicales ne semblent pas avoir été exceptionnelles, car son frère aîné, Joseph Franck, se voua également à la musique, et fut, au cours de sa carrière, organiste à l'église des Missions Etrangères et à Saint-Thomas d'Aquin. César Franck commença ses études au Conservatoire de Liège, à l'âge de neuf ans, en mai 1831 : il en sortit en mai 1835, après avoir remporté le premier grand prix de piano, — à l'âge de douze ans. Dès cette même année, nous le trouvons à Paris, exhibé comme un enfant prodige du clavier. Le 14 novembre 1835, une information que j'ai découverte dans le *Moniteur Universel* (et qui est, je pense, la première mention qu'un journal français ait faite du maître futur) annonce que « M. César-Auguste Franck, âgé de douze ans, qui a remporté le premier prix de piano au Conservatoire de Liège, et obtenu des succès en Belgique et à Aix-la-Chapelle, se fera entendre mercredi prochain au Gymnase Musical. Les premiers artistes de Paris s'accordent tous sur l'éloge qu'ils font de ce talent précoce, et nous pensons que le jeune Franck est destiné à se faire avant peu un nom dans le monde musical ».

Ces succès ne furent pas tout à fait ceux qu'on prévoyait à cette date. Franck entre le 2 octobre 1837 au Conservatoire de Paris, et, dès juillet 1838, il obtient, comme élève de Zimmermann, un « premier grand prix d'honneur » de piano, — formule exceptionnelle due à d'exceptionnelles circonstances qui sont restées légendaires au Conservatoire. En effet, après avoir joué le *Concerto en la mineur* de Hummel, le jeune artiste eut, comme épreuve de lecture à vue, à déchiffrer une fugue, qu'il transposa à la tierce inférieure et joua ainsi sans une minute d'hésitation. Son professeur ne put se tenir de signaler ce tour de force au public et au directeur Cherubini : celui-ci, bien que ravi de cette paradoxale habileté, fut surtout scandalisé d'une aussi audacieuse infraction aux règlements et aux traditions de la maison. Mais les applaudissements du public l'emportèrent sur les scrupules du fonctionnaire : et tandis que trois autres concurrents obtenaient un « premier prix », le jury décerna à Franck, à l'unanimité, un premier grand prix d'honneur — formule qui n'a plus été employée depuis ce mois de juillet 1838. L'année suivante, Franck remporta le second prix de composition lyrique ; en 1840, le premier prix de contrepoint et fugue, avec un morceau resté, lui aussi, célèbre, qu'il écrivit tout d'un trait, qui lui valut de nouveau les suffrages unanimes du jury, et qui, resté aux archives du Conservatoire, est souvent consulté, paraît-il, par les lauréats des classes d'harmonie et les concurrents pour le prix de Rome. Enfin, en 1841, dans la classe d'orgue de Benoist, il obtient encore un second prix. On lui décerne à l'avance, et d'une prévision unanime, le prix de Rome du prochain con-



cours, quand le 22 avril 1842, il quitte le Conservatoire et retourne en Belgique.

Cette brusque interruption d'une carrière qui s'annonçait régulière et facilitée par les lauriers officiels, avait une raison singulière — bien que nullement romanesque. Le père de Franck, homme fort autoritaire, défendit à son fils de concourir pour le prix de Rome, afin de tirer plus tôt parti de son talent d'exécutant et de faire de lui un virtuose, le virtuose qu'il avait commencé d'être... Songez que nous sommes en 1842, dans une époque encore tout enfiévrée de la fantastique apparition de Paganini, toute frémissante des triomphes qu'un Thalberg ou un Liszt retrouvaient de ville en ville et de concert en salon : Berlioz lui-même allait, vers ce moment, se vouer pour un temps à l'aventureuse existence de virtuose errant. Et c'est aussi l'époque où le développement simultané de l'inspiration pittoresque et descriptive et des habiletés techniques favorisait une musique surtout extérieure qui n'était souvent qu'un brillant tapage, et, comme dit Th. Gautier, « le plus cher de tous les bruits ». Y eut-il, chez le père de César Franck, l'ambitieux désir de lancer les vingt ans de son fils dans les aventures de la virtuosité ? Espérait-il qu'on allait dire « le petit Franck », ainsi qu'on avait dit « le petit Liszt » quelques années auparavant ? C'est assez vraisemblable ; mais ce qui est certain, c'est que le « premier grand prix d'honneur de piano » tint bon. En dépit d'une série de concerts donnés en Belgique, il resta fidèle à sa vraie vocation : il n'avait aucun goût pour les tours de force instrumentaux, et, il était trop modeste, trop timide aussi pour souhaiter et pour rechercher les succès de la salle de concert. Il eut raison

des ambitions paternelles, et, en 1844, toute la famille vint à Paris, où Franck se fixa définitivement — pour ne songer qu'au grand art.

Mais il fallait vivre. Et dès ce moment, Franck s'engagea dans l'aride et laborieuse carrière qu'il suivra jusqu'à sa mort en 1890, pendant quarante ans, avec autant de conscience que d'énergie. Sans fortune, obligé de se créer une situation et de faire vivre ses parents d'abord, et plus tard sa femme et ses fils, il se livra à un labeur monotone que sa vaillance et sa robustesse pouvaient seules lui permettre de supporter, donnant chaque jour jusqu'à dix et douze heures de leçons d'harmonie, de piano, d'accompagnement. Quand il s'était libéré de ses élèves de Paris, il répondait à ceux de la province, corrigeait leurs devoirs, rédigeait instructions et conseils... Sa vie s'écoula régulière et placide au milieu de ces tâches. En 1858, il obtint le poste d'organiste à la nouvelle église Sainte-Clotilde, où il resta jusqu'à sa mort, trente-deux ans. C'est là que Liszt l'entendit, le 3 avril 1866, et n'hésita pas à le proclamer un grand maître. Naturalisé Français en 1870, il fut nommé en 1872 professeur d'orgue et d'improvisation au Conservatoire, où il succéda à son ancien maître Benoist. Mais sa vie n'en fut point changée, et resta jusqu'au bout simple, laborieuse, obscure et presque besoigneuse. Un détail touchant suffit à montrer combien modeste fut jusqu'à la fin sa situation matérielle : avec sa haute probité d'artiste, il aurait voulu s'initier à l'œuvre de R. Wagner, dont la fulguration l'inquiétait et l'attirait tout ensemble ; et son rêve — bien légitime et pas démesuré à l'excès — était de faire le pèlerinage de Bayreuth, d'entendre l'œuvre de Wagner

dans son cadre et dans ses vraies conditions d'exécution. Or, jusqu'à sa mort, le pauvre grand artiste ne sut jamais trouver l'argent nécessaire, ni le moyen de s'affranchir à l'heure convenable de Paris et de l'existence qu'il lui fallait y mener.

De sorte que les seuls événements de cette vie de labeur furent ses compositions musicales. Non pas leur publication ou leur audition, car il lui fut donné rarement (et c'est par là que cette destinée reste singulière, et triste aussi, malgré tout) d'entendre à l'orchestre ses œuvres symphoniques. Ses ouvrages de théâtre ne furent représentés qu'après sa mort ; il ne connut même jamais la joie d'une exécution intégrale des *Béatitudes*. D'autres en auraient eu du découragement, de la rancœur, de la révolte ; lui, continuait à courir le cachet, travaillait au hasard des loisirs que lui laissait l'enseignement, et la sérénité de son âme n'était point assombrie. Ses élèves racontent que parfois, durant une leçon — donnée, d'ailleurs, très consciencieusement — le maître se levait, allait écrire quelques mesures et reprenait la leçon quelques secondes interrompue : c'était la voix de l'inspiration dont le soudain murmure venait solliciter le professeur de piano. Ou bien, au retour des vacances, les élèves interrogeaient celui qu'ils se plaisent encore maintenant à appeler, d'un titre à la fois affectueux et respectueux : le *Père Franck*.

« Eh bien, maître, qu'avez-vous fait ? qu'avez-vous à nous faire entendre ? »

« Vous verrez, répondait-il en prenant un air mystérieux, vous verrez ; je crois que vous serez contents... J'ai beaucoup travaillé et bien travaillé ».

Et Emmanuel Chabrier, à qui j'emprunte ces

souvenirs, ajoute : «... il vous disait cela si simplement, avec une voix si naïvement sincère, de sa large voix expressive et grave, en vous prenant les mains, les gardant longtemps, presque sérieux, songeant à la fois aux chères joies qu'il avait éprouvées, lui, en composant, et au plaisir qu'il lui semblaît bien que vous prendriez aussi à écouter l'œuvre nouvelle...»

Écouter l'œuvre nouvelle ! Lui-même n'eût pas souvent cette satisfaction, et il fallut sa mort, et la lente diffusion de sa renommée, pour rendre possibles des auditions moins rudimentaires que celles qu'il entendit lui-même. Mais ses amis racontent qu'aux heures où son œuvre prenait, tant bien que mal, le contact du public, Franck ne voyait et n'entendait que sa musique, et sa musique idéalisée, restant idéale, plutôt, et telle qu'il l'avait rêvée : qu'importaient alors les gaucheries et les défaillances de l'interprétation ? qu'importaient les applaudissements, ou même le silence du public ? Et pour peu qu'une demi-douzaine d'admirateurs vinssent ensuite lui dire leur enthousiasme, il allait jusqu'à croire à un succès — ce qui l'étonnait un peu et l'effarait, ce qui surtout était indifférent à la résistante sérénité de son âme.

## II

Comme il faut donc chercher, non dans des événements extérieurs, mais dans l'activité intrinsèque de Franck les grandes péripéties et les grandes divisions de sa vie, tous ses commentateurs s'accordent à y discerner trois périodes principales. Pendant la première — 1841 à 1850 environ — Franck, qui vient de s'installer à Paris, se montre fort productif et

s'essaie dans les genres les plus divers. Il compose des œuvres de piano, une *Eglogue*, un *duo* à quatre mains sur l'hymne royal anglais, des arrangements de mélodies de Schubert, des fantaisies ; puis des mélodies pour chant, telles que *l'Ange et l'Enfant*, où lui apparaissent pour la première fois ces angéliques figures qui plus tard peupleront de blancheurs séraphiques son œuvre. Ses premiers essais de musique de chambre datent aussi de cette époque : ce sont quatre trios, dont le premier, le *trio en fa dièze majeur*, témoigne distinctement d'un procédé qui sera toujours cher à Franck : une unité totale donnée au morceau par le retour, dans les diverses parties, d'une sorte d'idée directrice, de leitmotiv. Ces trios, malgré des concessions à la musique de chambre alors en honneur (nous sommes en 1840), portent la marque de l'influence de Beethoven sur ce compositeur de vingt ans. A cette même période appartiennent une série de scènes dramatiques, et surtout un oratorio, *Ruth*, écrit en 1844 ou 1845 et joué au Conservatoire en 1846, un an après le *Désert* de Fél. David : l'œuvre plut beaucoup par la simplicité de sa construction, par la fraîcheur de quelques mélodies, telles que l'adorable Chant du Crépuscule si pénétré d'une grâce attendrie bien digne des temps idylliques où la terre

Etait encor mouillée et molle du Déluge

Après cette période de production féconde et un peu dispersée — première floraison qui fait prévoir la maturité fertile de plus tard — l'ardeur de Franck semble se ralentir. Les dures exigences de la vie comprimèrent-elles ce jeune essor ? L'artiste jugea-t-il salutaire



de se recueillir et de se concentrer ? M. Guy Ropartz, qui a consacré, dans la *Revue internationale de musique*, une étude enthousiaste à son maître, explique par cette dernière hypothèse d'une concentration volontaire la production ralentie de Franck dans cette deuxième période, qui va de 1850 à 1870. C'est l'âge où il subit très fortement l'influence de Bach, l'âge aussi où, installé dans ses fonctions d'organiste à Sainte-Clotilde, il se voue surtout à la musique d'orgue. Ces deux influences, si connexes d'ailleurs, Bach et l'orgue, dominent ces vingt années : et il est superflu d'indiquer à quel point, sans renoncer aux éléments modernes de son génie et de sa manière, Franck devait éprouver profondément ce qu'il y avait d'analogue à ses propres tendances dans la gravité et l'ampleur du vieux maître saxon, et dans les procédés que la nature même de l'orgue impose à ses fervents. C'est dans le recueillement de la nef que César Franck vécut sans doute ses heures d'élection et qu'il rencontra ses plus merveilleuses inspirations. Un portrait célèbre le montre assis à son orgue de Sainte-Clotilde en une de ces heures d'harmonieuse rêverie.

Plusieurs œuvres sont sorties de ces méditations mélodieuses : une *Messe* solennelle écrite en 1863 ou 1864, quatre grands *Offertoires* qui datent de 1850 à 1860 ; et c'est à cette période enfin que Franck doit l'inspiration de très nombreuses pièces pour orgue et pour harmonium qu'il publia dans la suite, et qui, à travers la *Fantaisie en ut majeur*, la *Grande pièce symphonique*, vont aboutir à ces trois grands *Chorals* qui sont, au gré de beaucoup, l'expression la plus suave et la plus pure de son génie, l'œuvre d'« un Bach qui aurait

connu *Parsifal* », a-t-on pu dire en une formule plus expressive qu'historiquement exacte.

Mais vers 1870 avait commencé pour Franck une nouvelle période moins étroitement vouée à la musique religieuse et qui, singulièrement féconde, rappelle le souvenir de Bach précisément, écrivant ses plus belles œuvres dans sa vieillesse, ou de notre Rameau se faisant, au-delà de la cinquantaine, compositeur d'opéras... L'opéra lui-même, comme bien on pense, et la musique de théâtre, ne devaient qu'à demi tenter cette âme méditative : et pourtant la musique des deux pièces de *Hulda* et de *Ghiselle*, jouées après sa mort à Monte-Carlo seulement, passent pour contenir des beautés qui sont, nous assure-t-on, très dignes du maître. Mais c'est surtout dans des genres moins extérieurs, moins séculiers, pourrait-on dire, que Franck a affirmé sa maîtrise en cette dernière et magnifique période de sa vie. La musique de chambre, le mode le plus propice à la musique pure, au déploiement de ce qu'un petit nombre d'instruments possèdent de ressources propres, l'attire, comme déjà au début de sa carrière : mais au lieu que les trios étaient encore l'œuvre hésitante d'un jeune homme, le *quintette*, la *sonate* pour piano et violon, le *quatuor*, témoignent d'une originalité et d'une maîtrise absolues.

Ce dernier surtout, achevé peu de mois avant la mort du maître, est considéré par M. Ropartz, qui lui a consacré une analyse minutieuse, comme le vrai chant du cygne de Franck : classique par la structure du *Scherzo* et du *Larghetto*, nouveau et « franckiste » surtout par le retour, dans la première et la dernière parties, de thèmes déjà entendus et

qui, modifiés convenablement, affirment l'unité de l'œuvre ; imprévu enfin par le caractère fantastique de *Scherzo* dont les deux motifs, l'un rythmique et l'autre mélodique, suggèrent à l'auditeur le mystère d'une danse d'êtres immatériels.....

Mais ces œuvres — auxquelles il faut ajouter des mélodies pour une ou deux voix, des récitatifs de simple et grave allure comme la *Procession* — ne représentent que la plus petite partie de l'activité de l'obscur maître de piano qui continuait cette admirable vie en partie double, vouée à d'absorbants labeurs et traversée par de hautes inspirations. Il écrit une série de poèmes symphoniques ou de symphonies, qui vont de la composition descriptive, comme le *Chasseur maudit*, ou de la musique à point de départ littéraire, comme les *Eolides* et les *Djinns*, ou comme *Psyché*, à la symphonie pure, *symphonie en ré mineur* et *variations symphoniques* pour piano et orchestre.

Mais surtout, César Franck retrouve plus complète, dans cette dernière période, l'inspiration qui jadis avait animé ces pages exquises et fortes de *Ruth* dont la suavité grave avait évoqué en 1846 le souvenir du *Joseph* de Méhul. Mieux en effet que l'idéal païen, mieux que l'expression des rêves et des eurythmies antiques, et malgré la beauté de quelques situations ardemment profanes comme le Sommeil de Psyché et les Jardins d'Eros, l'inspiration religieuse, biblique ou évangélique sollicitait le génie candide et croyant de Franck. Il y paraît à son oratorio de *Rebecca* (1887), plus riche d'harmonies nouvelles et de recherches orchestrales que ses autres œuvres analogues, et dont certains passages, le chœur des jeunes filles à la fontaine, le chœur des chameliers,

joignent toute la couleur locale souhaitable et la puissance d'évocation pittoresque à la simplicité et à la noblesse des lignes. Mais la plénitude de l'esprit créateur se manifeste surtout, à des degrés différents, il est vrai, dans les deux oratorios de *Rédemption* et des *Béatitudes*, terminés l'un en 1872, l'autre en 1880, — drames religieux, pourrait-on dire, si l'action n'en était pas singulièrement immobile, et spirituelle avant tout.

Le poème de *Rédemption* avait, paraît-il, été proposé à M. Massenet, qui s'en désintéressa vite : Franck s'en éprit « parce que, disait-il, ce qu'il y avait là-dedans, il le croyait ». L'œuvre expose en deux parties que sépare une symphonie, la déchéance du monde païen et le rachat de l'univers par le message du Christ, puis la nouvelle inquiétude de l'humanité et les promesses nouvelles de mansuétude et de pardon.

Inégal en dépit de sa ferveur, et froid dans son ensemble, ce « poème-symphonie » est assuré pourtant de tenir une place élevée dans l'histoire de l'*oratorio*, ne fût-ce que pour des pages telles que les airs de l'archange, le prélude, l'intermède symphonique, et surtout pour ces chœurs d'anges où se révèle l'âme ingénue de César Franck lui-même.

L'action est moindre encore dans les *Béatitudes*, dont le livret, dû à Mme Colomb, est par malheur d'une platitude fâcheuse dans la forme sinon dans l'intention. C'est encore la rédemption du monde croulant du paganisme que Franck a célébré, mais en donnant la première place à l'idée fondamentale de la foi chrétienne, et en essayant d'exprimer par la musique le contenu émotionnel du sermon sur la montagne, résumé du christianisme primi-



tif. Car c'est, après un prologue où la détresse du vieux monde se confesse et où s'annonce le prochain message d'amour et de pitié, — c'est toute la variété des inquiétudes et des lassitudes humaines qui clame sa peine et qui reçoit tour à tour, par le verbe de chacune des huit *beatitudes*, son pardon ou son remède, jusqu'à ce que cette « cathédrale de sons » se termine par un merveilleux chant d'action de grâces par un hosanna des anges, proclamant la gloire de Dieu et annonçant la paix sur la terre aux hommes de bonne volonté. Il ne fallait rien moins que l'absolue sincérité du vieux maître — et aussi sa science ingénieuse des moyens techniques — pour faire vivre tant de symboles, d'entités et d'abstractions, Satan et les Pharisiens, les violents et les justes, les pacifiques et les endeuillées, les jouisseurs et les douloureux, et pour faire chanter, avec quelque variété et une entière justesse d'expression, tous les sentiments de joie, le révolte, de désir ou d'extase dont peut déborder une âme.

Il est bien certain qu'à part l'*Enfance du Christ* de Berlioz, le *Déluge* de Saint-Saëns et *Parsifal* de Wagner, le XIX<sup>e</sup> siècle n'offre pas d'œuvre aussi intégralement, aussi profondément pénétrée de l'accent religieux véritable, — et non de la pseudo-religiosité, et de ce qu'on a durement appelé « la mystique égrillarde » d'autres modernes auteurs d'oratorios.

### III

Et maintenant, pour rechercher quelques éléments d'unité à travers cette œuvre dont vous avez vu la complexité, faut-il prendre sur le fait certains détails de la technique de



Franck ? Faut-il remarquer que son harmonie module volontiers de tierce en tierce, que, très exigeant pour la suite logique des dégradations, il garde généralement plusieurs notes communes à l'accord qu'il quitte et à celui qu'il aborde, et que son chromatisme multiplie les successions d'intervalles le plus diminuées possible ? Faut-il indiquer qu'au lieu de commencer ses phrases sur les premiers temps ou les temps forts, Franck, comme Haendel et comme Bach, débute volontiers par des contre-temps, souvent suivis de syncopes ? Faut-il noter, dans le même ordre de détails, sa prédilection pour la forme du *canon*, coupe scolastique qu'il assouplit infiniment, qu'il enrichit, et qu'il ornemente d'une façon très moderne, mais vers laquelle tend naturellement sa pensée musicale, si bien que c'est la polyphonie plutôt que l'harmonie qui caractérise son écriture ?

On devrait encore signaler la façon, fort analogue à la manière de Beethoven dans les derniers quatuors, dont il développe et épanouit progressivement un thème, ou encore l'usage qu'il fait des silences dans sa musique de chambre, interruptions mystérieuses qui font songer au paradoxe de G. d'Annunzio : « l'essence de la musique n'est pas dans les sons, mais dans le silence qui les précède et dans le silence qui les suit, où s'éveille une voix que notre esprit seul peut entendre... » D'autre part, il serait juste de marquer où le génie de Franck est en défaut, noter que son orchestration est souvent un peu terne, monochrome et gris sur gris, et qu'il ignore ou qu'il dédaigne les souples ressources instrumentales dont un Saint-Saëns connaît la diversité chatoyante ; — indiquer le reproche

qu'on a pu faire à sa musique de chambre, qui laisse trop exclusivement le *mélòs* au violon conducteur et réduit souvent les autres instruments au rôle d'accompagnateurs; — noter enfin, et surtout, qu'autant il excelle dans ses oratorios à faire chanter les anges et à exprimer l'adoration et la sérénité, autant il est maladroit, et lourd, — flamand peut-être, — à prêter une voix à la joie terrestre, à la puissance matérielle, à la volupté des sens; et, il est rare, en général, qu'en descendant des cieux sur la terre, Franck y conserve la plénitude d'accent qui lui permettait d'emplir de sa voix les espaces infinis.

Or, tout cela, ces détails de style, ces gaucheries et ces imperfections de même que ces procédés de prédilection, il semble que la formule qui définit le mieux le génie de Franck en rende compte en même temps que du caractère de son inspiration. Dans son principe comme dans ses moyens, dans son écriture comme dans l'esprit qui l'anime, le propre de la musique de Franck est d'être, non point dramatique, ou émotionnelle, ou pittoresque, mais *contemplative*, d'être l'expression très adéquate d'une disposition de tout l'être qui est la *contemplation*, une méditation qui s'abstrait et se détache de la réalité, qui se meut entre l'apaisement et l'extase, qui n'exclut pas l'élan et commande même le lyrisme, son accent le plus suave, mais qui s'interdit une trop âcre souvenance des passions humaines. On pourrait dire de cette disposition contemplative qui est le tréfonds de l'âme harmonieuse de Franck, ce qu'un de ses disciples, Ernest Chausson, écrivait des Anges des *Béatitudes* : « Tantôt ils planent et jettent un regard de pitié sur la terre; tantôt ils s'approchent et

prennent part aux douleurs des hommes. Peut-être même qu'ils ont vécu autrefois et que ces douleurs qui les touchent, ils les ont connues, eux aussi. Cet attendrissement leur donne quelque chose d'humain. » De même, dans ses œuvres de musique pure, la contemplation de celui qu'on a appelé « le docteur angélique » ou le « Saint François d'Assise de la musique », est faite d'un profond sentiment humain purifié et conduit à je ne sais quel apaisement séraphique.

Ce caractère contemplatif, qui rendrait assez aisément compte, à mon sens, de la technique même de l'œuvre de Franck, de ses prédictions et de ses défaillances, est assez exceptionnel à l'époque où il a vécu, âge « positiviste » même en musique, inspiré communément par le goût du pittoresque ou de la dramatisation, et qui, même dans la musique religieuse à la mode ou la musique de chambre, a été soucieux de mêler la description ou le cri des passions et des voluptés à des harmonies que la paix et la sérénité auraient dû le plus pénétrer. De sorte que la postérité mettra sans doute le « père Franck », le simple organiste de Sainte-Clotilde, à un rang symétrique de celui qu'occupe dans la peinture l'artiste dont je suis surtout tenté de le rapprocher, Puvis de Chavannes, dont l'inspiration, semblablement exempte de mondanité directe, nous promène volontiers, comme celle de Franck, dans une rêverie sinuose, qui revient sur elle-même sans souci de son cours et de son terme, et déroule ses méandres à la manière d'un beau fleuve aux eaux lentes, sans remous ni tourbillons violents, qui reflète des cieux infiniment paisibles...

Fernand BALDENSPERGER,  
Chargé de cours à l'Université de Lyon.

# SALLE PHILHARMONIQUE, LYON

Dimanche 26 Avril 1901

## SOIRÉE MUSICALE

Consacrée aux œuvres de César Franck

### PROGRAMME

1. *Étude* sur CÉSAR FRANCK (l'Artiste et son Œuvre).  
Par M. BALDENSBERGER.
2. *Trio* pour piano, violon et violoncelle  
op. 1, n° 1.  
*Andante con moto. — Allegro molto, allegro maestoso.*  
MM. JEMAIN, FAUDRAY et ARALDY.
3. *Lied* (poésie de L. PATÉ).  
M<sup>me</sup> P. DE LESTANG.
4. *a Prélude*  
*b Aria...* { pour piano.  
*c Finale.* {  
M. JEMAIN.
5. *L'Ange et l'Enfant* (poésie de REBOUL).  
M<sup>me</sup> M. MAUVERNAY.
6. *Quintette* pour piano et instruments à cordes.  
*Molto moderato quasi lento, Allegro. — Lento con molto sentimento. — Allegro non troppo con fuoco.*  
MM. JEMAIN, FAUDRAY, PÉRONNET,  
P. RICOU et ARALDY.
7. *Le Mariage des Roses* (poésie de E. DAVID).  
M<sup>me</sup> P. de LESTANG.
8. *Quatuor* pour instruments à cordes (fragments).  
*Poco lento, Allegro, Scherzo.*  
MM. FAUDRAY, PÉRONNET P. RICOU et ARALDY.
9. *La Procession* (poésie de BRIZEUX).  
M<sup>me</sup> M. MAUVERNAY.
10. *a Prélude*  
*b Choral.* { pour piano.  
*c Fugue.* {  
M. JEMAIN.

# CÉSAR FRANCK

(1822-1890)

## Catalogue complet de ses œuvres publiés

### PIANO SEUL

<i>Ballade</i> .....		
<i>Eglogue</i> .....	1845-46	Schubert et Schott
<i>Caprice</i> .....		
<i>Trois mélodies de Schubert</i>		
<i>Prélude, Choral et Fugue</i> , 1885...		Enoch.
<i>Prélude, Aria et Finale</i> , 1888...		Hamelle.
<i>Aria</i> (extrait du précédent).....		Hamelle.
<i>Rédemption</i> (morceau symphonique)		Heugel.
Arrangem. à 2 pianos 4 mains par P. de Bréville.		
<i>Le Chasseur maudit</i> .....		Grus.
Arrangem. à 4 mains par l'auteur.		
<i>Les Eolides</i> .....		Enoch.
a) Arrangem. à 4 mains par l'auteur.		
b) Arrangem. à 2 pianos 4 mains par l'auteur.		
<i>Les Djinns</i> .....		Enoch.
Arrangem. à 2 pianos 4 mains par l'auteur.		
<i>Variations symphoniques</i> .....		Enoch.
Arrangem. à 2 pianos 4 mains par l'auteur.		
<i>Prélude, Fugue et Variations</i> .....		Durand.
Arrangem. pour piano et orgue (ou harmonium) par l'auteur.		
<i>Cantabile</i> .....		Durand.
Arrangem. pour violon, violoncelle, piano ou orgue, par Ch. Bordes.		
<i>Symphonie en ré mineur</i> .....		Hamelle.
Transcription pour piano à 4 mains par l'auteur.		

### MUSIQUE DE CHAMBRE

<i>Trois grands Trios</i> pour piano, vio- lon, violoncelle. . . . .		
N° 1 (Fa dièse mineur) (1846)...		Schubert et C <sup>ie</sup> , à Hambourg-Leipzig
N° 2 Trio de salon (Si bémol majeur) (1846).....		id.
N° 3 (si mineur). . . . .		Schubert et C <sup>ie</sup> .



<i>Quatrième Trio</i> pour piano, violon et violoncelle (1846).....	id.
<i>Andantino quietoso</i> pour piano et violon 184 ?) .....	Schott et Lemoine
<i>Quintette</i> pour piano, deux violons, alto et violoncelle (1884) .....	Hamelle.
<i>Sonate</i> pour piano et violon (1886).	Hamelle.
<i>Quatuor</i> pour 2 violons, alto et violoncelle (1889).....	Hamelle.

## MUSIQUE D'ORCHESTRE

### ORCHESTRE ET CHŒURS

<i>Ruth</i> (églogue biblique) oratorio. Poème de A. Guillemin (1845-185 ?)	Heugel.
<i>Quæ est ista</i> (pour la Pentecôte) solis, chœurs et orchestre (185 ?).	Bornemann.
<i>Dextera Domini</i> , pour solis chœurs et orchestre (1858).....	Bornemann.
<i>Les Béatitudes</i> , oratorio, poème de M <sup>me</sup> Collomb (1869-188 ?).....	Maquet.
<i>Rédemption</i> , oratorio, poème de Ed. Blau (1872).....	Heugel.
<i>Morceau symphonique</i> , extrait de <i>Rédemption</i> .....	Heugel.
<i>Les Eolides</i> , poème symphonique (1875).....	Enoch.
<i>Psaume 150</i> , pour chœurs, orchestre et orgue (187 ?).....	Costallat.
<i>Rébecca</i> (scène biblique) oratorio, poème de Paul Collin (1880).....	Heugel.
<i>Le Chasseur maudit</i> , poème symphonique (1883) ..	Grus.
<i>Les Djinns</i> , piano et orchestre (1884)	Enoch.
<i>Variations symphoniques</i> , pour piano et orchestre (1885).....	Enoch.
<i>Hymne à 3 voix</i> , paroles de J. Racine	Hamelle.
<i>L'arché</i> (poème symphonique) poésie de L. L. (1887).....	Bornemann.
<i>Symphonie en ré mineur</i> ( 888) ..	Hamelle.
<i>La Procession</i> (orchestre et chant) paroles de Brizeux (1889).....	Leduc.

4 80 /

- Hulda* (légende scandinave) (1885).  
poème de Grandmougin, d'après  
Björnson . . . . . Choudens.  
Drame lyrique : Prologue, 3 actes  
et un épilogue.  
*Ghiselle*, drame lyrique (1889-189?)  
poème de Gilbert-Augustin Thierry Choudens.

# ORGUE

- 5 Pièces pour harmonium } Parvy Graff.  
*Quasi marcia* . . . . . } id.  
*Salut* . . . . . } (186 ?) id.  
*Petit offertoir* . . . . . Weckes C<sup>o</sup>, Londres

## 1<sup>er</sup> GRAND RECUEIL

1. *Fantaisie* . . . . .  
2. *Grande pièce symphonique* . . . . .  
3. *Prélude, Fugue et Variations* . . . . . { 1863 et  
suiv. . Durand.  
4. *Pastorale* . . . . .  
5. *Prière* . . . . .  
6. *Final* . . . . .

*Prélude, Fugue et Variations* . . . . Durand  
Arrangem. pour piano et orgue (ou  
harmonium) par l'auteur

*Andantino* (186 ?) . . . . . Costallat.

## 2<sup>e</sup> GRAND RECUEIL

1. *Fantaisie* . . . . .  
2. *Cantabile* . . . . . { (1878). Durand.  
3. *Pièce héroïque* . . . . .  
*Cantabile* . . . . . Durand.

Arrangem. p. violon, violoncelle,  
orgue ou piano, par Ch. Bordes.

*Préludes et Prières d'Alkan*, choisis  
et arrangés pour grand orgue.

- 1<sup>er</sup> livre : n<sup>o</sup> 7 des *Préludes*;  
n<sup>os</sup> 5 et 11 des *Prières*.  
2<sup>e</sup> livre : n<sup>o</sup> 3 des *Préludes*,  
n<sup>os</sup> 3 et 1 des *Prières*. { (1889) Costallat.  
3<sup>e</sup> livre : n<sup>os</sup> 6 et 9 des  
*Prières* . . . . .

## 3<sup>e</sup> GRAND RECUEIL

- 1<sup>er</sup> *Grand Choral*.  
2<sup>e</sup> *Grand Choral*. { (Octobre 1890) Durand.  
3<sup>e</sup> *Grand Choral*.

63 *Pièces d'harmonium (L'Orga-*  
*niste)* 1890 (inachevé) . . . . . Enoch.

## MUSIQUE SACRÉE

### CHANT ET ORGUE

<i>Ave Maria</i> (185?) .....	Bornemann.
<i>O Salutaris</i> , solo et chœur à 4 voix (185?) .....	Parvy Graff.
<i>Ave Maria</i> , duo (185?) .....	Parvy Graff.
<i>Tantum ergo</i> , solo de basse et chœur (185?) .....	Parvy Graff.
<i>Messe</i> (a) avec orchestre, (b) avec orgue (185?) .....	Bornemann.
<i>Veni Creator</i> , ténor et basse (186?) ..	Schott.
<i>Panis Angelicus</i> (187?) .....	Bornemann.
<i>Domine non secundum</i> (187?) .....	Bornemann.
Quatre offertoires :	
1 <sup>o</sup> <i>Pour la fête de sainte Clotilde</i> , soli, chœur et orgue (186?) ..	Bornemann.
2 <sup>o</sup> <i>Dextera Domini</i> , soli, chœur, orchestre et orgue (1858) .....	Bornemann.
3 <sup>o</sup> <i>Que est ista</i> , soli, chœur, orchestre et orgue (185?) .....	Bornemann.
4 <sup>o</sup> <i>Pour le 1<sup>er</sup> Dimanche de mai</i> , soli, chœur et orgue (186?) .....	Bornemann.

### MÉLODIES ET CHŒURS

#### AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

<i>L'Ange et l'Enfant</i> , paroles de Re- boul (1848) .....	Hamelle.
<i>Souvenance</i> , paroles de Château- briand (1846) .....	Costallat.
<i>Aimer</i> , paroles de Méry (1849) .....	Costallat.
<i>Robin Gray</i> , paroles de Florian (184?) .....	Costallat.
<i>L'Emir de Bengador</i> , paroles de Méry (185?) .....	Costallat.
<i>Nimon</i> , paroles de A. de Musset (185?)	Costallat.
<i>Le Sylphe</i> (avec accomp. de violon- celle), paroles de A. Dumas père (185?) .....	Costallat.
<i>Roses et Papillons</i> , paroles de V. Hugo (189?) .....	Enoch.

<i>Passes, passez toujours</i> , paroles de V. Hugo (185?)	CostaLat.
<i>Le Mariage des Roses</i> , paroles de David (186?)	Enoch.
<i>Lied</i> , paroles de Lucien Pâté (186?)	Enoch.
<i>Le Vase brisé</i> , paroles de Sully-Prudhomme (1879)	Enoch.
<i>Sourire de Mai</i> , chœur (188?)	Hamellet.
<i>Nocturne</i> , paroles de Fourcaud (188?)	Album du Gaulois
<i>La Procession</i> , paroles de Brizeux (1889)	Leduc.
<i>Les Cloches du soir</i> , paroles de M <sup>me</sup> Desbordes-Valmore (1889)	Leduc.
<i>Six duos ou chœurs</i> (1889)	Enoch.
<i>La Vierge à la crèche</i> , paroles de A. Daudet	
<i>La Chanson du Vannier</i> , paroles de A. Theuriot	
<i>L'Ange gardien</i> , paroles de X.	
<i>Aux petits Enfants</i> , paroles de A. Daudet	
<i>Les Danses de Lormont</i> , paroles de M <sup>me</sup> Desbordes-Valmore	
<i>Soleil</i> , paroles de Guy Ropartz	
<i>Hymne</i> , paroles de J. Racine, chœur (188?)	Hamellet.

